Pulcinella









PULCINELLA

POMPEJANISCHE WANDBILDER

UND

RÖMISCHE SATYRSPIELE

VON

ALBRECHT DIETERICH



LEIPZIG

DRUCK UND VERLAG VON B. G. TEUBNER

1897

Seit mir sind bei Maskeraden
Heroldspflichten aufgeladen,
Wach' ich ernstlich an der Pforte —
Die Bedeutung der Gestalten
Möcht' ich amtsgemäfs entfalten;
Aber was nicht zu begreifen,
Wüfst' ich auch nicht zu erklären.
Helfet alle mich belehren!

Goethe, Faust II.

DEM RÖMISCHEN FREUNDESKREISE

DES WINTERS 1894/1895

IN ERINNERUNG AN FROHE TAGE

ZUM CARNEVAL 1897

Vorwort.

In den Carnevalstagen 1895 in Rom sind die folgenden Untersuchungen in ihren Hauptzügen entworfen und alsbald einem gröfseren Kreise vorgetragen worden. Auch das fertige Buch ist um so mehr im eigentlichen Sinne ein Reiseertrag aus Rom und Neapel, als ich wenigstens für die Hauptsachen weiter zu sammeln zu Hause kaum irgend welche Mittel hatte; ich mufs deshalb vielleicht für die Abschnitte, in denen Denkmäler behandelt werden, auf ganz besondere Nachsicht rechnen. Die Untersuchung hat im wesentlichen den Gang behalten, den sie wirklich genommen hat: ich gehe von den Theaterbildern aus und kehre immer wieder zu ihnen zurück, auch wenn ich z. B. der beigegebenen Tafel II schwerlich den Eindruck des Bildes selbst zutrauen darf, durch das auch Presuhn, als er es einmal erwähnt (Pompeji, die neuesten Ausgrabungen 1874—1881, Abteilung IX S. 4), gleich von der komischen Person der Volkskomödien zu reden angeregt wurde und von dem Pulcinell, der schalkhaft um die Thürecke herumblicke. Aber die Hauptsache wird nun von der Auffassung dieses Bildes unabhängig sein; man wird die wesentlichen Linien der Darstellung nicht verkennen, die freilich nur in ganz bestimmter Abgrenzung die lustigen Figuren des antiken Theaters zu verfolgen und von verschiedenen Seiten vor-

zudringen sucht zum Verständnis einer bestimmten Art von 'Satyrspielen' und der unteritalischen komischen Figur, die heute als Pulcinella lebt. Ich wünschte wohl, dafs mancher mit mir den unendlichen Reiz einer Untersuchung empfinden könnte, die im lebendigen Volkstum von heute die in langem geschichtlichen Werden erwachsenen, wohl immer wechselnden, aber nie abgestorbenen, immer wieder neu ausgestalteten antiken Formen wiedererkennt. Giebt es doch auch hier wie überall auf das „Was ist das“ der Forschung nur eine geschichtliche Antwort, die erklärt, wie es geworden ist. In diesem Sinne glaubte ich sagen zu können, was der Pulcinella von Neapel ist.

Auch nur in diesem beschränkten Umfange hätte ich den Versuch nicht machen können ohne die mannigfaltigste Hilfe. Der Direktion des Deutschen archäologischen Instituts in Rom bin ich für freundliches Überlassen einer Anzahl Zeichnungen verpflichtet. Ohne die zuvorkommendste Belehrung S. di Giacomos in Neapel, des ausgezeichneten Kenners neapolitanischer Volkstheater, würde ich schwerlich über den Pulcinella der neuern Zeit das Nötige ermittelt haben. Und noch weniger würde ich im letzten Kapitel entlegene Gebiete auch nur haben streifen können ohne meines verehrten Freundes Edward Schröder nie versagende Gelehrsamkeit und nie versagte Unterstützung. Während des Druckes haben mir auch diesmal Wilhelm Schulze, Franz Skutsch und Ernst Maafs vielfache Hilfe geleistet. Vor allem aber hat Theodor Birt mit dem thatkräftigsten Interesse die Bogen begleitet; ihm habe ich noch besonders zu danken für die am Schlusse beigefügten Beilagen zum vierten und zum sechsten Kapitel: 'Faba mimus' und 'Über den Aufbau der Ars poetica des Horaz'.

Dem Herrn Verleger möchte ich auch hier ausdrücklich meinen Dank sagen, der sein sachkundiges und nimmer müdes Interesse dem Buche in ganz beson-

derem Maſse hat zu teil werden lassen. Daſs die meisten der Abbildungen — auſser den drei Tafeln —, die z. T. Neues veröffentlichen, z. T. aber zu dem Behandelten die nötige Anschauung geben sollen, an Anfang und Schluſs der Kapitel verteilt sind, wird hoffentlich dem Äuſseren des Buchs zum Vorteil gereichen. Ein Verzeichnis dieser Abbildungen am Schlusse giebt die Stellen des Textes an, wo sie erwähnt oder erklärt sind.

Sehr vielen bin ich für wertvolle Mitteilungen Dank schuldig; nicht zum wenigsten auch den teilnehmenden Freunden unvergeſslicher römischer Tage, denen ich diese Fastnachtsgabe darbringe. Vielleicht gedenken sie nicht ungern beim Lesen dieser Blätter einer entschwundenen herrlichen Zeit.

Marburg i. H., März 1897.

Albrecht Dieterich.

Inhaltsverzeichnis.



Erstes Kapitel.

Theaterbilder des pompejanischen Jubiläumshauses.

Gerade achtzehnhundert Jahre nach der Katastrophe, die das frische Leben und die frohe Kunst der Leute von Pompeji in Schutt und Asche versinken liefs, deckten die rüstigen Hände der Ausgrabenden eines der reichsten und prächtigsten Häuser auf, ein Haus, das in seiner ganzen Ausstattung typisch genannt werden könnte für jenes Leben und für jene Kunst: gerade an dem Tage, den man zur feierlichen Erinnerung an die Verschüttung bestimmt hatte, grub man dort und nannte das Haus, das in den folgenden Jahren vollends freigelegt wurde, casa del centenario. Dort gofs einst aus seinem Schlauche der trunkne Faun den Wasserstrahl in die Piscina des Peristyls; besonders prächtige Dekorationsmalerei und grofse Kompositionen mythischer Scenen nach den Traditionen hellenistischer Kunst deckten die Wände: Zeugen

derselben hellenistischen Kultur, die den Gebildeten damals das Leben schmückte, wie sie den Poeten und Künstlern den Sinn erfüllte und den Stift führte. Der Besitzer des Jubiläumshauses war dem nervenreizenden Modedienste der ägyptischen Gottheiten ebenso ergeben wie dem frivolen Kult der aphrodisischen Schemata: beides pflegte wohl beisammen zu sein und beides schildert rückhaltlos der Schmuck der Wände seines Hauses. Etwas durchaus nicht Gewöhnliches aber ist es, wenn uns aufserdem eine ganze Anzahl Darstellungen von Theaterscenen auffallen: mit der Fülle anderer Bilder verglichen finden sich ja deren in Pompeji nur sehr wenige und nur in sehr wenigen Häusern. Treten wir hier in das grofse Atrium, das 'Haupt- und Repräsentationsatrium' ein, so fallen in der Mitte der reich dekorierten Wände Darstellungen von Theaterscenen als hauptsächliche bildliche Zier noch heute sofort in die Augen. Es waren vier, rechts und links je zwei; heute sind es noch drei, da das erste auf der linken Seite zerstört ist.[1] Ich wüfste nicht, dafs zur Erklärung dieser drei für uns, die wir so wenig deutliche und sichere Bilder von Theaterscenen besitzen, besonders wichtigen Reliquien, auf denen dort seit nun vierzehn Jahren so manches kluge Archäologenauge geruht hat, etwas mehr gesagt wäre als das, man erkenne links auf dem ersten Bilde die Figur des Herakles.[2]

Mehr noch als das grofse Atrium hat ein geräumiges in reichstem Kandelaberstil ausgemaltes Triklinium an Theaterschilderungen aufzuweisen: ein herumlaufender Fries führt uns eine lange Reihe von deutlich erkennbaren Tragödien- und Komödienscenen vor. Und ihnen

---

1 S. den Bericht über die Bilder *Bullettino dell' Istituto* 1882 S. 49 ff.

2 S. *Bullettino* a. a. O.

ist es besser ergangen als jenen drei grofsen Gruppen: sie sind vortrefflich veröffentlicht und von den einzelnen Scenen ist was erklärbar war erklärt.[1] Man wird sich, wenn ich an die Gruppe der Medea mit ihren Kindern und des Priamos vor Achill erinnere, der in ihrer Art ganz einzig dastehenden kleinen Friesstücke entsinnen.

Welcher Zeit die Theaterscenen dieses Hauses angehören, läfst sich wenigstens ungefähr aus seiner Baugeschichte erschliefsen. Das schon recht alte Gebäude wurde in augusteischer Zeit völlig umgebaut, und die meisten Räume wurden neu dekoriert. Die Inschrift in einem dieser Räume, die von einem Gladiator berichtet, der am 6. Nov. 15 n. Chr. geflohen sei, beweist, dafs die Renovierung vor dieses Jahr fiel. Gerade aber das Hauptatrium und das grofse Peristyl, die beiden vornehmsten Räume des Hauses, sind später ausgemalt worden in dem letzten Stile pompejanischer Wanddekoration, den man den vierten zu nennen sich gewöhnt hat. Vor dem Erdbeben des Jahres 63 ist diese Ausschmückung vollendet gewesen. Jenes Triklinium, das der erwähnte Fries ziert, ist im Kandelaberstil ausgemalt, und im allgemeinen mag sich diese Dekoration für die erste Hälfte des ersten Jahrhunderts in Anspruch nehmen lassen: wir wissen, dafs die grofsen minderwertigen Bilder auf den Wänden dieses Zimmers, die den Theseus nach der Erlegung des Minotaurus, einen Hermaphrodit und Silen, Iphigenia, Orestes und Pylades in Tauris darstellen, in ausgeschnittene Löcher auf frischen Stuck in der letzten Zeit Pompejis gemalt sind. Es bleibt etwa, wenn man in Betracht nimmt, dafs die Friesbilder etwas früher angefertigt sein mögen als die Darstellungen des Atriums, im ganzen für beide

---

1 *Monum. dell' Istit.* XI Taf. XXX–XXXII, dazu Maafs *Annali* LIII (1881) S. 109 ff.

die Epoche von den letzten zehn Jahren augusteischer Regierung bis zum Ende des ersten Jahrzehntes neronischer Herrschaft.[1]

Sollen die drei geretteten Bilder des grofsen Empfangsatriums genauer betrachtet werden, so empfiehlt es sich von selbst mit dem Bilde zu beginnen, bei dem sich wenigstens von einem festen Punkte mit der Erklärung ausgehen läfst. Wenn man von der strada di Nola hereinkommt, so ist links eines, rechts sind zwei der drei Bilder an der Wand zu sehen. Das, welches an der linken Seite dem Eingange zunächst vorhanden war, ist mit dem ganzen Stuckbelag der obern Wand verschwunden. Das zweite Bild der rechten Seite stellt eine durchaus tragische Scene dar. Die erste der beigefügten Tafeln (I)[2] überhebt uns einer eingehenden Beschreibung.[3]

---

1 Über das Haus und seine Ausmalung s. bes. *Bullettino* 1881 S. 113 ff., Mau *Wandmalerei* S. 443 f., Overbeck-Mau *Pompeji* S. 353 ff., auch Maus *Führer durch Pompeji* 2. Aufl. S. 60 ff.

2 Die am Schlusse beigegebenen drei Tafeln I, II, III sind nach Zeichnungen angefertigt, die mir von der Direktion des deutschen archäologischen Instituts in Rom freundlichst überlassen worden sind. Sie sind seiner Zeit gezeichnet von Herrn A. Sikkard. Das erste und das dritte der Gemälde sind von Presuhn *Pompeji* Abteilung IX Tafel 4 und 5 in Farben veröffentlicht worden, aber so roh und ungenau in Zeichnung und Farbe, dafs von Veröffentlichung im eigentlichen Sinne kaum die Rede sein konnte. Das zweite der Bilder ist meines Wissens überhaupt noch nie publiziert worden. Von einer Wiedergabe der Farben konnte jetzt auch schon deshalb keine Rede mehr sein, weil sie an den Originalen ganz aufserordentlich zerstört sind. Die Zeichnungen Sikkards, die $1/2$ Originalgröfse haben, sind in diesen Reproduktionen in $2/3$ ihrer Gröfse wiedergegeben.

3 Einzeln beschrieben ist auch das Bild von Mau im angeführten Band des *Bullettino* 1882 S. 50, die beiden andern S. 49 f., ohne dafs dort eine Erklärung versucht ist. Wenn dort aufser der selbstverständlichen Bezeichnung der linken Figur als Herakles die rechte als wahrscheinlich ein Flufsgott nach seiner '*posizione*' gedeutet wird, so erledigt sich das von selbst durch das oben Erörterte.

Dafs der links stehende Mann, im langen tragischen Theatergewande, einem violetten Chiton mit grünem Rand, mit Keule und Löwenfell[1], Herakles ist, steht ohne weiteres fest. Wer sind die beiden, die rechts von ihm, auf ihn hinblickend, stehen, der alte Mann mit dem kahlen Kopfe und dem Stabe der Greise und die junge Frau neben diesem, beide offenbar mit gefesselten Händen? Der Ausdruck der Angst, des verzweifelten Hilfeflehens ist namentlich auf dem Gesichte der Frau deutlich gezeichnet.[2] Wer ist der Mann ganz rechts, der auf einige Stufen — vier sind deutlich zu erkennen — mehr hingesunken liegt als sitzt, aufgestützt auf den linken Arm, in dem rechten einen offenbar den Herrscher bezeichnenden Krummstab haltend?[3] Noch weniger läfst der hohe Onkos auf seinem Haupte einen Zweifel, dafs ein sehr hochstehender, ein königlicher Mann dargestellt sein soll.[4] Zur willkommenen Bestätigung dient dann eine Einzelheit, die grüne Chlamys: es ist eine der wenigen Überlieferungen von antikem Theaterkostüm, dafs

1 Die Keule ist auch stehendes Bühnenattribut des Herakles, meist auch die Löwenhaut (auf dem Bilde deutlich gelb); s. einiges bei Müller *Bühnenaltertümer* S. 255 Anm. 4.

2 Der Chiton des Mannes ist braun, die Chlamys violett-grau, Haar und Bart deutlich weifs; der Chiton der Frau violett, Rand und Ärmel grün; Chlamys und Kopftuch violett-grau, Haar dunkel. Ich schliefse mich bei der Angabe der Farben, wo ich nichts Besonderes bemerke, den Notizen Sikkards an, der die Bilder bei weitem weniger zerstört sah als ich.

3 Zu bemerken wäre, dafs es jedenfalls nur verzeichnet ist, wenn der Arm vor dem Stab hergeht; offenbar soll sich der Arm auf den Stab stützen und müfste hinter ihm herumfassen.

4 Der ὄγκος ist auch hier ein Aufsatz, den der wallende vordere Teil der Haartour verbirgt (Luc. Gall. 26 ἐπίσειστος κόμη). Poll. IV 433: τὸ ὑπὲρ τὸ πρόσωπον ἀνέχον εἰς ὕψος λαβδοειδὲς τῷ σχήματι. Der h o h e Onkos sollte ein besonders würdiges Aussehen verleihen. Müller a. a. O. 277. Das mächtige Haar ist auch charakteristisch für Könige.

die Könige grüne Mäntel zu tragen pflegten.[1] Der Ausdruck höchsten Entsetzens auf dem Angesichte dieses Königs ist unverkennbar.[2] Dafs das ganze eine tragische Scene darstellt, hat von Anfang an niemand bezweifelt, obwohl mindestens einige Figuren keine Masken haben. Am unzweifelhaftesten ist das bei dem kahlköpfigen Alten in der Mitte, aber ganz deutlich ist die Maske bei keiner der Personen angegeben, nur der Löwenrachen am Kopf des Herakles, ein Onkos bei der Frau und ein gröfserer bei dem König rechts sind unverkennbar.

Es ist unbegreiflich, dafs niemand die nächste selbstverständliche Frage nach den Stücken, den Scenen mit Herakles, die in der Litteratur vorhanden sind, sich gestellt hat. Mit der Erinnerung an die erste und allein uns erhaltene griechische Tragödie, die den Titel Herakles führt, wäre die Antwort, die das Bild erklärt, gegeben gewesen.

In dem ersten Teile des euripideischen Herakles, der vor die Tragödie von dem Kindermorde geschoben ist, bedrängt Lykos den alten gebrechlichen Vater des Herakles, den Amphitryon, und des Helden junge Frau, die Megara; Lykos hat deren Vater Kreon erschlagen, in Abwesenheit des Herakles, der den Höllenhund aus dem Hades zu holen ausgezogen ist, die Herrschaft von Theben an sich gerissen, und will Vater, Weib und Kinder des Gewaltigen töten. Die ganze erste Hälfte des Stückes spielt am Altare, an dem die Bedrängten Schutz suchen.

1 Aristoph. *Ritter* v. 1406 mit schol.: '*Wir können nur die Kleinigkeit sicher sagen, dafs der König einen grünen Mantel trug*' v. Wilamowitz *Herakles* II² 5.

2 Der Chiton ist violett-grau, Haar und Bart nach Angabe Sikkards dunkelgrau. Das scheint auch heute so, ist aber ursprünglich sicher nicht so gewesen. Gerade in dies Graue und Weifsliche gehen andere Farben oft über; am Haar sind noch ganz dunkle Stellen.

Schon haben sie sich in ihr Schicksal ergeben und sind zum Tode gerüstet — da erscheint plötzlich Herakles. Er begrüfst, froh den hellen Tag wiederzusehen, Dach und Pforte seines Hauses; aber er erschrickt, die Seinen in Thränen, dem Tode geweiht, zu erblicken. Amphitryon und Megara erklären dem Fragenden ihre Not.

Ich brauche nicht weiter auszuführen, dafs das Wandbild die Scene darstellt, da Herakles eben zurückkommt — vielleicht könnte man denken, dafs die Geberde der linken Hand des noch ruhig nach vorn Gewendeten eben die Begrüfsung seines Hauses bezeichnen soll —, um im nächsten Augenblicke die schon Verlorenen zu erkennen und zu erretten. Dafs die dargestellte Scene insofern nicht genau der euripideischen Situation entspricht, als die zum Tode geschmückten Kinder fehlen und als Lykos im Moment der Rückkunft des Herakles bei Euripides nicht auf der Bühne ist — er kommt erst danach ahnungslos wieder heraus und wird dann im Hause erschlagen —, wird niemand gegen die Deutung des Bildes geltend machen wollen. Dafs der Maler den nun selbst auf die Stufen des Altars entsetzt zurücksinkenden Lykos gleich in dieselbe Scene, dem links von dem Paare der Bedrängten eintretenden Retter eindrucksvoll den Bedränger auf der rechten Seite gegenüber, mit hineinsetzte, bedarf keinesfalls einer weiteren Erklärung. Ob aber aus andern Differenzen zu schliefsen wäre, dafs nicht gerade die Scene des euripideischen Stückes, sondern eines nacheuripideischen, das die gleiche Situation enthielt, habe dargestellt werden sollen, darf und soll für jetzt unerörtert bleiben. Dafs der von Euripides zuerst aufgegriffene, ja zum Teil erst geschaffene Stoff auch weiterhin für das Theater bearbeitet wurde, wissen wir. Weder die Alexandriner haben ihn sich entgehen lassen, noch hat er, ganz abgesehen von dem Stücke Senecas, der Bühne der Römer gefehlt; im Panto-

mimus noch ist der rasende Herakles getanzt worden.[1] Ja, man sieht es deutlich, wie typisch für die tragische Bühne die Figur des Herakles geworden war, an manchen tragischen Masken, die eben die Tragödie bezeichnen sollen und das Abzeichen des Herakles, den Löwenrachen über dem Kopfe, erkennen lassen[2], oder an den tragischen Musen, die mit der Keule dargestellt werden; sie ist gewifs ursprünglich keine andere als die Keule des tragischen Herakles.[3]

---

1 Über spätere griechische Herakles-Tragödien (des Diogenes Lykophron Timesitheos) kann man kaum Sicheres wissen. Das als viertes Idyll des Moschos überlieferte Gedicht *Megara* schöpft z. B. gewifs aus der dramatischen Tradition dieses Stoffes (v. 21 auch dasselbe Bild von der Henne mit ihren Küchlein wie Eur. Her. v. 71). Lucian. Nigrin. c. 11 steht Herakles unter den gewöhnlichsten tragischen Masken. Der berühmte Schauspieler Pylades hatte eine Hauptrolle des rasenden Herakles, wie die Anekdote bei Macrobius II 7, 16 zeigt. Quintilian XI 3, 73 wird auch *truculentus Hercules* unter den gewöhnlichsten tragischen Masken genannt. Das Fortleben des 'rasenden' Herakles auf der Bühne bezeugt am besten das Vasenbild des Assteas aus Pästum, der sich in der Darstellung des kindermordenden Herakles deutlich an ein Bühnenstück, aber nicht an das des Euripides anschliefst, s. Hirzel *Annali* 1864, 323 ff. Ein Gemälde des Nearchos, das *Herculem tristem insaniae paenitentia* (Plin. *n. h.* XXXV 142) darstellte, und ein Bild des Philostratos (*imag.* II 23), wie es auch zu beurteilen sein mag, zeigen jedenfalls, dafs der Stoff immer weiter verwendet wurde; auch der komische Herakles, über den unten etwas mehr anzuführen sein wird, knüpfte vielfach an den tragisch rasenden an. Vgl. *Rhein. Mus.* XLVI 31.

2 So die in den Stein gehauene Maske an einem Pfeiler des Theaters in Ostia, die Maske rechts an dem Mosaikbrunnen der casa della fontana grande in Pompeji u. a.

3 Melpomene mit der Keule auf pompejanischen Wandbildern — auch sonst ist sie nicht selten — bei Helbig *Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens* nr. 871, 876, 877. Eine mit der Löwenhaut bekleidete Maske trägt sie in der Linken, eine Keule über der r. Schulter nr. 877^b. Sie selbst hat sogar ein Löwenfell über dem Haupte, hat in der erhobenen

Es verlohnt sich aber vielleicht noch einen Augenblick bei der Betrachtung der Situation des pompejanischen Tragödienbildes zu verweilen, die der Maler, der sie zum ersten Male gemalt hat, aus dem Gange der Tragödie sich auswählte. Der Retter kommt gerade herein, noch unkundig der Dinge, die vorgegangen, der bisherige Herr der Situation sinkt entsetzt zurück — im nächsten Augenblick wird sich die Spannung entladen. Es ist der Höhepunkt einer Handlung, der Zielpunkt eines Motivs, das in der Litteratur des antiken Dramas seine Geschichte hat und eine ganz besondere Rolle spielt. Aischylos hat in den Hiketiden dieses Altarmotiv, wie ich es kurz nennen darf, ausgeführt: die Schutzflehenden am Altar, die bedrängt werden, plötzlich befreit am Schlusse des Stückes. Kaum wird Aischylos zum ersten Male diesen Gang der Dinge am Altar der Bühne vorgeführt haben; der Altar in der Mitte der alten kreisrunden Bühne lud wie von selbst die Verfolgten und Mühseligen der Tragödie an seine Stufen, und die Peripetie, wenn es eine zum guten war, gestaltete sich wie von selbst so, dafs hier der plötzlich erscheinende Retter Befreiung brachte. Euripides hat sich dieses Motivs öfter bedient, und man kann kaum irgendwo seine dramaturgische Technik so deutlich durchschauen als am Herakles, in dem er zu der eigentlichen ihm allein überlieferten Tragödie vom Kindermord die Geschichte von Lykos und der Bedrängnis des Amphitryon und der Megara, ohne dafs ihm die Sage etwas davon überliefert hätte, selbst erfunden und als ersten Teil des Stückes vorgeschoben hat. Merkwürdig genug, dafs genau nach derselben dramaturgischen Formel die erste Hälfte der Andromache, deren beide Teile noch viel äufserlicher aneinander

---

Rechten die bärtige tragische Maske und über der linken Schulter die Keule nr. 875.

geschoben sind als die des Herakles, gebaut und nach dem gleichen Rezept der Tragödie von Neoptolemos und Orestes vorgesetzt ist. Auch deren Inhalt ist, ohne den geringsten Anhalt in der Sage, zu diesem Behufe erst erfunden. Bis ins einzelne sind die beiden ersten Hälften der beiden Stücke[1] gleich gebaut. Dort der Prolog der Andromache, die am Thetisaltar vor ihren Verfolgern Schutz sucht, das Gespräch mit der Dienerin, der klagende Chor der Weiber und dann der Disput mit Hermione, die sie schliefslich mit Feuer vom Altar vertreiben will; der Chor beklagt die Anfänge all dieses Übels, weiter aber bedrängt Menelaos die Arme noch schlimmer und bringt sie durch List vom Altar weg. Mit ihrem Knaben, dem Molossos, zum Tode gerüstet kommt sie wieder aus dem Hause: endlich kommt der alte Peleus und befreit sie. Hier im Herakles folgt auf den Prolog des Amphitryon das Gespräch zwischen Megara und ihm; nach der Klage des Chors der Disput zwischen Amphitryon und Lykos, der die Unglücklichen auch mit Feuer vom Altar vertreiben will. Schliefslich gehen sie freiwillig ins Haus. Nach dem Chorlied zum Preise des Herakles kommen sie zum Tode bereitet mit den Kindern heraus — plötzlich kommt Herakles und rettet sie. Aber die Ähnlichkeit geht noch mehr ins einzelne. Wenn es nahe liegen mag, in den beiden Situationen von den Küchlein unter den Flügeln der Henne zu reden[2], so

---

1 In der Andromache bis v. 543, im Herakles bis v. 522.

2 *Herakl.* 71:

οὓc ὑπὸ πτεροῖc
cῴζω νεοccοὺc ὄρνιc ὡc ὑφειμένουc.

Androm. 441:

ἦ καὶ νεοccὸν τόνδ᾽ ὑπὸ πτερῶν cπάcαc.

Das gleiche Bild kommt auch in der gleichen Situation *Heraklid.* 10 vor (etwas anders Troad. 751), vgl. die oben S. 8, 1 angeführte Stelle des Moschos.

ist die mehrfache Anwendung des bis ins einzelne ausgeführten gleichen Bildes von dem Gespann der zum Tode Bestimmten, den Nebenrossen u. a. m. eine nicht zufällige Übereinstimmung.[1] Wenn zu der Stelle im Herakles von den Kindern, die im Grabe an der Mutter Brust liegen sollen, aus reichster Kenntnis griechischer Dichtung gesagt worden ist, dafs 'man in der antiken Poesie lange suchen könne, bis man solchen Zug finde'[2], so mag man, wenn sich genau die gleiche Wendung nur

---

1 *Herakl.* 441 ff.:

ἀλλ' ἐσορῶ γὰρ τούσδε φθιμένων
ἔνδυτ' ἔχοντας τοὺς τοῦ μεγάλου
δή ποτε παῖδας τὸ πρὶν Ἡρακλέους,
ἄλοχόν τε φίλην ὑπὸ σειραίοις
ποσὶν ἕλκουσαν τέκνα καὶ γεραιὸν
πατέρ' Ἡρακλέους. δύστηνος ἐγώ,
δακρύων ὡς οὐ δύναμαι κατέχειν
γραίας ὄσσων ἔτι πηγάς.

454 ff.:

ὦ τέκν', ἀγόμεθα ζεῦγος οὐ καλὸν νεκρῶν,
ὁμοῦ γέροντες καὶ νέοι καὶ μητέρες.

Androm. 494:

καὶ μὴν ἐσορῶ
τόδε σύγκρατον ζεῦγος προδρόμων
ψήφῳ θανάτου κατακεκριμένον.
δύστηνε γύναι, τλῆμον δὲ σὺ παῖ,
μητρὸς λεχέων ὃς ὑπερθνῄσκεις
οὐδὲν μετέχων
οὐδ' αἴτιος ὢν βασιλεῦσιν.

504: μᾶτερ μᾶτερ, ἐγὼ δὲ σᾷ
πτέρυγι συγκαταβαίνω.

Es ist in beiden Stücken genau derselbe Punkt der Entwicklung, als die Unglücklichen zum Tode bereitet heraustreten. προδρόμων habe ich statt πρὸ δόμων *Androm.* 495 geschrieben nach dem Vaticanus; Stellen wie Aisch. *Sept.* 211 ἐπὶ δαιμόνων πρόδρομοι ἦλθον βρέτη, Eur. *Phoin.* 303 μόλε πρόδρομος, ἀμπέτασον πύλας zeigen den Gebrauch und lehren, dafs schwerlich προδρόμων in der Überlieferung aus πρὸ δόμων korrumpiert wurde, sondern umgekehrt.

2 v. Wilamowitz *Herakles* II² 274.

noch in der Andromache findet[1], auch darin eine Bestätigung erblicken dafür, dafs Andromache und Herakles besonders nahe zusammengehören und eng voneinander abhängen. Ich darf das hier nicht weiter ausführen;[2] es

1 *Herakl.* 1360:
δὸς τούςδε τύμβῳ καὶ περίςτειλον νεκροὺς
δακρύοιςι τιμῶν (ἐμὲ γὰρ οὐκ ἐᾷ νόμος)
πρὸς ςτέρν' ἐρείςας μητρὶ δούς τ' ἐς ἀγκάλας
κοινωνίαν δύςτηνον —.

Androm. 510: κείςει δή, τέκνον ὦ φίλος,
μαςτοῖς ματέρος ἀμφὶ ςᾶς
νεκρὸς ὑπὸ χθονὶ ςὺν νεκρῷ.

Andere Ähnlichkeiten liegen in der Analogie der Situationen ganz von selbst: das Motiv, die Kinder umzubringen, ist das, keinen Rächer aus dem Geschlecht übrig zu lassen; *Herakl.* 168 f. (vgl. 42), *Androm.* 519. So ruft auch die Bedrängte in beiden Stücken in dem gleichen Moment der höchsten Not nach dem Gatten, dem Retter: Megara im *Herakl.* 494: ἄρεξον, ἐλθὲ καὶ ςκιά, φάνηθί μοι κτλ. *Androm.* 523: ὦ πόςις πόςις, εἴθε ςὰν χεῖρα καὶ δόρυ ςύμμαχον κτηςαίμαν, Πριάμου παῖ. Kaum liegt eine besondere Ähnlichkeit in der ziemlich gleichen Anführung von Formen des Selbstmords, *Herakl.* 1148 ff., *Androm.* 841 ff., kaum ferner in dem Vorkommen von ἐφολκίς in besonderer, aber doch an beiden Stellen noch verschiedener Bedeutung:

Androm. 199: πότερον ἵν' αὐτὴ παῖδας ἀντὶ ςοῦ τέκω
δούλους ἐμαυτῇ τ' ἀθλίαν ἐφολκίδα.

Herakl. 631: ἄξω λαβὼν γε τούςδ' ἐφολκίδας χεροῖν
ναῦς δ' ὣς ἐφέλξω

(vgl. 1423: ἡμεῖς — Θηςεῖ πανώλεις ἑψόμεςθ' ἐφολκίδες).

Andere Stellen, wie sie bei F. Schröder *de iteratis apud tragicos graecos*, dissertat. Argentorat. VI 19 f. u. 27 f. zu finden sind, κῆδος ςυνάψαι *Androm.* 629, κῆδος ςυνάψας 648, κήδη ςυνάψουςα *Herakl.* 477 oder καί τις τόδ' εἶπεν *Herakl.* 951 und *Androm.* 1104 oder *Androm.* 170 εἰς τοῦτο δ' ἥκεις ἀμαθίας, *Herakl.* 1294 εἰς τοῦτο δ' ἥξειν ςυμφορᾶς, beweisen nicht das mindeste; nicht einmal zur Bestätigung können sie dienen. Dagegen verdient eins vielleicht noch Beachtung: *Androm.* 262: ἐγκαρτερήςεις θάνατον und *Herakl.* 1351: ἐγκαρτερήςω θάνατον, wenn man, wie ich glaube, die Überlieferung der letztern Stelle verteidigen kann.

2 Ob man aus den wirklich voneinander abhängigen Stellen

liefse sich, wenn wir uns an Ion, Hekabe, Hiketiden erinnern, darlegen, wie Euripides gerade in der mittlern Periode seiner Thätigkeit dieses Altarmotiv liebt und in gewissen Hauptformen immer wieder anwendet, und es liefse sich ein wichtiger Beitrag gewinnen zu der kaum irgendwo in Angriff genommenen Geschichte der dramaturgischen Motive des Altertums. Wollte ich hier die Geschichte des Altarmotivs schreiben, so könnte manche Plautusscene das Fortleben in griechischer und römischer Komödie zeigen — etwa wie im dritten Akt des Rudens der Kuppler die Mädchen am Altar der Venus bedrängt, 'der Affe das Schwalbennest ausnehmen will'[1], oder wie im letzten Akt der Mostellaria der schlaue Tranio am Altar die Rettung abwartet; und so viele Terrakotten zeigen den schutzsuchenden Sklaven auf dem Altare — auch da ist lange noch von der Kleinkunst immer wieder der Hauptpunkt der Situation, freilich nur in einer Figur, festgehalten.[2]

---

erschliefsen kann, welches Stück das frühere sein mag? Einige Male hat man das bestimmte Gefühl, dafs im Herakles die breitere Ausführung desselben Bildes steht, auf das in der Andromache nur wieder angespielt wird; ich kann hier nicht weiter darauf eingehen, ob ein solches Verhältnis aus anderen Gründen möglich ist. Jedenfalls ist aus der Gestaltung des Motivs in beiden Stücken, soviel ich sehe, nichts zu erschliefsen und da beidemale das ganze 'Vorspiel' ohne Anhalt in der Sage erdichtet ist, hat man das Beweismittel nicht, den im Mythus begründeten dramaturgischen Aufbau für den ältern zu erklären. Der Anstofs mufs noch von einem andern Stücke ausgegangen sein.

1 Auf den Akt des Rudens werde ich durch F. Leos *Plautinische Forschungen* 144 aufmerksam, der auch einiges über das 'Motiv der Schutzflehenden' zusammenstellt. Leo führt schon an, dafs auch dort Labrax Feuer an den Altar legen will (v. 761, 767 u. f.); ebenso Theopropides Mostell. 1114.

2 Statt vieler s. nur die Abbildungen bei Wieseler *Theatergebäude und Denkmäler des Bühnenwesens* Taf. XI Fig. 8—11 oder bei Heydemann *7. hall. Winckelmannsprogramm* Tafel III 4 (dazu S. 22 ff.); dort hält der Sklave zugleich sein Tympanon als Schild vor. Dahin gehört ohne Zweifel auch die Figur, die am Schlusse des

Ob auch das pompejanische Bild etwas zur Weiterentwicklung des tragischen Motivs ergeben würde? Jedenfalls aber hat der scheinbar unerlaubte Seitenblick auf das dramaturgische Motiv gelehrt, wie diese Kunst der Theatermalerei die gespannteste Situation einer in der Geschichte der antiken Bühne geradezu typischen Verwicklung ausgewählt und festgehalten hat.

Wir richten das Auge jetzt auf das der tragischen Heraklesscene gegenüber befindliche Bild. In der Mitte steht eine Frau, deren Ausdruck, mag sie nun eine Maske haben sollen oder nicht, ein unzweifelhaft tragischer ist. Sie trägt ein blaues Kleid und eine hellviolette Kopfbedeckung. Ihre rechte Hand legt sie auf den Kopf eines ganz in ein violettes Gewand gehüllten Kindes. Auf der andern Seite drängt sich ein Knabe an sie, der in der rechten Hand eine Fackel emporhält.[1] Dafs diese Gruppe eine durchaus tragische sein soll, kann auch dem ersten Blicke nicht zweifelhaft sein — nun aber die Person, die links um eine Thürecke schaut, deren grotesk komische Maske mit aufdringlicher Deutlichkeit in die ernste Situation hineingrinst, eine komische Figur mit weifser Kopfbedeckung und weifsem Kleid? Es liegt bei der Betrachtung der tragischen Gruppe die Überlegung nahe, ob wir es nicht vielleicht wieder mit

---

Kapitels S. 19 nach Ficoroni *de larvis scenicis* Taf. XXVII links unten verkleinert wiedergegeben ist. Nach den Verzierungen ist der Sitz des Sklaven ein Altar und er hält beide Hände auf den Rücken, entweder weil er gefesselt dahin geflohen ist oder weil er die Schläge fürchtet, vor denen er zu dem Altar entwischt ist. Eine ganze Scene ähnlicher Art ist auf einer Campanaschen Terrakottaplatte im Museo Kircheriano dargestellt. Auf einem Altar links (vor dem Proskenion) sitzt ein Sklave, '*der sich offenbar aus Furcht vor drohender Strafe in den Schutz der geheiligten Stätte geflüchtet hat*', Helbig *Führer durch die öff. Sammlungen klass. Altertümer in Rom* II nr. 336. *Annali dell' Istit.* 1859 T. O. p. 389.

1 Dessen Kleid ist violett-braun.

einer Scene aus einem dem Herakles nahestehenden Stücke zu thun hätten, ob nicht die blaugekleidete[1] Frau mit dem deutlichen Ausdruck verzweifelnder Klage, das ganz verhüllte Kind und der Knabe mit der Fackel als — nein, die unbegreifliche komische Maske schaut zur Thür herein und höhnt alle Erklärungsversuche hinweg.

Das weifse Gewand reicht dieser komischen Figur bis unten ziemlich an die Füfse, in Fransen endet es. Auf dem Kopfe sitzt eine weifse Mütze, deren eigentliche Form die Zeichnung nicht deutlich wiedergiebt. Sie ist spitz, wie heute noch deutlich auf dem Originalbild zu erkennen ist, und am Kopf ist ihr Rand umgerollt — es ist nicht etwa eine Binde oder dgl. —, so dafs nur die niedere Spitze des weichen Spitzhuts über dem Kopfe übrig bleibt. Die grofse Öffnung um den Mund ist weifs, aber es sind nicht Stücke eines Bartes, sondern der Maske. Gleich darunter am Halse ist die Hautfarbe zu erkennen.[2]

Sicher ist ferner bei genauer Betrachtung, dafs die Frau so wenig wie die Kinder eine Maske haben sollen. Wir haben also die merkwürdige Darstellung einer Theaterscene vor uns, in der alle unmaskiert sind, eine Person aber die so deutlich komische Maske trägt.

Werfen wir hier nur einen Blick auf das dritte Bild des Zimmers, das an der Wand neben dem ersten tragischen Heraklesgemälde seine Stelle hat. Ob die Frau, die wir links sehen, eine Maske haben soll, ist nicht mit Sicherheit zu entscheiden. Wahrscheinlich aber ist es die komische Maske der jungen Frau, die ja so wenig wie die des jungen

---

1 S. was Pollux IV 117 von der Theaterkleidung der Unglücklichen sagt: οἱ δ' ἐν δυστυχίαις ὄντες ἢ λευκὰ δυσπινῆ εἶχον μάλιστα οἱ φυγάδες ἢ φαιὰ ἢ μέλανα ἢ μήλινα ἢ γλαύκινα.

2 Ich bin mittels einer Leiter dem Bilde ganz nahe gekommen und habe es genau untersucht.

Mannes der Komödie die grotesken Züge komischer Masken von früher behalten hat.[1] Sie hat eine weifse Binde und einen grünen Kranz im Haar und einen zweiten Kranz in den Händen[2], rechts von ihr ist eine Basis mit einem von einem langen Stab oder Spiefs durchbohrten Vogel darauf zu sehen[3], daneben aber rechts ein Mann mit deutlichster komischer Maske, der zu der Frau hingewendet offenbar zornig auf sie einredet.[4] Und weiter rechts steht ein Mann mit noch grotesker gestalteter komischer Maske, in weifsem Mäntelchen und grünem Hut. Die steife Haltung des Kopfes und die Bewegung der rechten Hand nach dem Kinn verstärken noch den Eindruck der komischen Figur gerade bei diesem Träger des seltsamen grünen Hutes.

Diese Scene ist zunächst ganz anderer Art als die vorige. Wir lassen sie vorerst bei Seite. Sie wird eine Komödienscene gewöhnlicher Art sein und nur die scherzhafte Sklavenfigur fordert zum Vergleich mit der merkwürdigen komischen Person des zweiten Bildes heraus. Diesem zweiten Bilde müssen wir zunächst nachgehen. Wo giebt es eine Zusammenstellung unmaskierter, offenbar tragisch oder doch ganz ernst aufgefafster Figuren mit einer komischen Figur? Suchen wir — und das ist das nächste was wir zu thun haben — nach ähnlichen Darstellungen, so liefert gleich dasselbe pompejanische Haus, wenn wir uns nur in das erwähnte Triklinium bemühen und einen Blick auf den Theaterfries werfen, eine weitere wertvolle Scene verwandter Art, noch wertvoller für uns als die des Atriums selbst, weil hier ein Zweifel über die Auffassung gänzlich ausgeschlossen ist. Die zweite Gruppe

---

1 S. unten S. 48 ff., 52.
2 Ihr Chiton ist grün mit violettem Rand, die Chlamys gelb.
3 Die Basis ist gelbbraun, der Vogel violett.
4 Seine Kleidung ist weifslich, die Schuhe grünlich.

des Frieses auf der Wand links[1] — die einzelnen Gruppen sind durch die Dekorationen, durch Kandelaber und Tropaea klar voneinander geschieden[2] — zeigt eine Frau mit deutlichster tragischer Maske und Onkos und rechts vor ihr einen Mann mit ebenso deutlicher komischer Maske, in einem weifsen Mäntelchen. Die Hände, deren eine einen Stab hält, streckt er vor. Eigentümlich ist die von der Frau abgewendete Stellung dieser komischen Person; ich wüfste sie nicht anders zu erklären, als dass sie eine ganze Wendung rechtsherum bedeuten soll als ein Zeichen der Verehrung, wie es Brauch war und auch bei Plautus gelegentlich scherzweise erwähnt wird. Entweder wendet sich der Diener so im Ernst vor der Göttin, die jene Frau ja immerhin sein könnte, oder zum Scherz vor der Herrin.[3] Denn dafs die drei Figuren, die sich ja schon jetzt in Parallele stellen lassen, der komische Mann auf dem zweiten Bilde, die Person mit dem grünen Hute auf dem dritten des Atriums, und nun der komische Schauspieler der Friesscene, Diener darstellen sollen, wurde schon dadurch nahegelegt, dafs sie alle ein weifses Mäntelchen haben, wie es ausdrück-

---

1 S. Monum. XI Taf. XXX. Danach ist die Gruppe in der Abbildung über diesem Kapitel verkleinert wiedergegeben.

2 *Annali* 1882 tav. d'agg. Y zeigt gerade diese Wand des Zimmers, auch die Zwischendekorationen, welche die Publikation des Frieses nicht giebt. So kann kein Zweifel entstehen, welche Figuren zusammengehören.

3 Plautus *Curculio* v. 69: *Phaedromus: quod si non adfert, quo me vortam nescio. Palinurus* (der scherzhafte Sklave): *si deos salutas, dextrovorsum censeo.* Sittl *Geberden* S. 194 führt einiges noch an, Plin. *h. n.* XXVIII 25 *in adorando . . . totum corpus circumagimus*; Plutarch *Numa* 14 προςκυνεῖν περιςτρεφομένους. Vitellius verehrte den Caligula *capite velato circumvertensque se deinde procumbens* (Suet. *Vitell.* 2). Es ist römische Sitte; ob ich bei diesem und entsprechenden Bildern mit Recht Römisches heranziehe, kann erst später entschieden werden.

lich als den Sklaven der Bühne eigentümlich bezeichnet wird.[1] Alle drei repräsentieren sie den auch sonst auf der komischen Bühne des Altertums wohlbekannten komischen Diener.

Aber die Scene des zweiten Bildes aus dem Atrium und erst recht diese des Frieses gehören doch nicht der Komödie an. Es ist ja jedesmal nur eine Figur komisch. Und halten wir uns zunächst an die ganz unzweideutige und gerade deshalb um so unbegreiflichere Friesscene: eine tragische und eine komische Figur in einer Deutlichkeit, die keine Ausflucht zuläfst. Diese Scenen aber, eben wegen dieser ihrer Zwitternatur, dem Satyrspiel zuzuschreiben, das wir kennen[2], geht nicht an: denn die betreffende komische Person ist weder ein Silen noch ein Satyr, und eine andere Figur, die nicht im äufseren tragisch ausgestattet wäre, duldet das Satyrspiel, das uns bekannt ist, nicht. Merkwürdig genug, dafs in dem Fries, in dem regelmäfsig tragische und komische Darstellungen wechseln oder eine komische von zwei tragischen eingeschlossen ist, hier die unerklärbare Gruppe zwischen einer komischen und einer tragischen Darstellung steht.[3] In dem Atrium befindet sich die seltsame 'gemischte' Scene der tragischen gegenüber und neben der tragischen steht eine komische Scene.

Welcher Art sind die Stücke, die so zwischen Tragödie und Komödie, oder aber der Tragödie gegenüber gruppiert werden, welcher Art sind Stücke, in denen eine komische Figur — wenn wir zunächst nur von der Scene, in der direkt die tragische und die komische Figur zusammen-

1 Pollux IV 119: τῇ δὲ τῶν δούλων ἐξωμίδι καὶ ἱματίδιόν τι πρόσκειται λευκόν. Alle Denkmäler stimmen durchaus damit überein, nur die Illustrationen zu Terenz nicht immer.

2 Wie es Maafs *Annali* LIII (1881) S. 120 ff. wollte; ich komme unten darauf zurück.

3 Über die Anordnung des Frieses s. Maafs a. a. O. S. 109 ff.

gestellt sind, ausgehen — neben tragischen möglich ist? Giebt es wirklich, wie es der ersten Überlegung scheinen will, kein Zeugnis, keinen Rest, der uns ernste Stücke mit einer komischen Figur im Altertum kennen lehrte? Sind hier an der Wand eines Hauses in Pompeji die einzigen Zeugen einer gänzlich verschollenen dramatischen Gattung? Es gilt einen längeren Gang zu machen durch die Trümmerfelder litterarischer Überlieferung, um vielleicht nach manchem mühsamen Umweg die Frage beantworten zu können, in welcher Art von Dramen ein lustiger Diener, eine komische Figur neben tragischen Personen aufgetreten ist. Hoffentlich kehren wir klüger von unserm Gange zurück und bringen den Schlüssel zur Deutung so merkwürdiger Theaterbilder in dem Jubiläumshause zu Pompeji.





Zweites Kapitel.

Lustige Diener auf der griechischen Bühne.

Unter den Personen des ernsten tragischen Spieles eine auftreten zu lassen, die durch lustige oder doch volksmäſsig humoristische Seitensprünge der Rede neben dem schicksalsschweren Gange des tragischen Dialogs einen besonders reizvollen Kontrast bewirkt, haben die griechischen Tragödiendichter einigemale den Versuch gemacht. Was die Dramatiker andrer Zeiten und andrer Völker als ein besonders beliebtes dramatisches Kunstmittel bis zur grellsten Wirkung ausgebildet und gesteigert haben, ist von hellenischer Kunst nur selten, fast zaghaft auf der Bühne versucht worden. Und die Entwicklung, die etwa in Shakespeares König Lear einen Höhepunkt erreicht, hat ganz andere Anfänge als die, welche als das bekannteste Beispiel der volksmäſsig, fast burlesk redende Wächter in des Sophokles Antigone darstellen könnte. Man wird, wenn man Figuren sucht, deren Reden und Auftreten als wirklich komisch beabsichtigt ist, in den erhaltenen Stücken der beiden älteren griechischen Tragiker kaum andre finden als den Wächter im Agamemnon, die Amme in den

Choephoren des Aischylos und den genannten Wächter in der Antigone des Sophokles. Bei diesen ist das allerdings unverkennbar: der Wächter im Agamemnon mit seinen derbkomischen Wendungen besonders am Schlusse seiner Rede macht gerade den Anfang der erschütterndsten Tragödie erhabensten Stils; ein beabsichtigt komisches Wort fliegt nur noch einmal in den Reden des Heroldes später dazwischen, der auch sonst in vulgären und sprichwörtlichen Wendungen sich bewegt. Die Toten braucht man nicht zu beklagen; für sie ist die Mühe nun aus, vorbei auch die Sorge fürs Wiederaufstehen.[1] Doch das sind kleine Züge. Das grellste, was ich an solcher komischen Gegenwirkung kenne, ist die Figur und die Erzählung der Amme in den Choephoren. Was sie von der Pflege des kleinen Orest erzählt[2], soll — das zeigen die einzelnen Worte und Wendungen, auch gerade die 'pompösen Neubildungen' — nicht rührend, sondern derbkomisch wirken mitten in der Situation höchster Spannung.[3] Dafs wir etwas derart nur noch in der sophokleischen Antigone wahrnehmen — der Wächter soll eine ganze Reihe komischer Wirkungen hervorbringen, wie es ja auch Kreon deutlich ausspricht; schon dafs er wieder erscheint, obwohl ers abgeschworen hat, soll als bur-

---

1 *Agam.* v. 572 ff.:

τί ταῦτα πενθεῖν δεῖ; παροίχεται πόνος,
παροίχεται δὲ τοῖςι μὲν τεθνηκόςιν
τὸ μηπότ' αὖθις μηδ' ἀναςτῆναι μέλειν.

2 *Choeph.* v. 730 ff., besonders 745 ff. Der οἰκέτης 874 ff. hat gar nichts Komisches. Aber dafs mit der Ammenrede eine komische Wirkung beabsichtigt ist, beabsichtigt gerade im schrillen Gegensatz zu dem Fürchterlichen, das sich eben vorbereitet, scheint mir nach wie vor ganz sicher.

3 Anders scheint es sich mir zu verhalten mit der τροφός in dem fragm. adesp. 7 N², das man der Niobe des Sophokles zuschreiben will.

lesker Zug wirken[1] —, könnte den Gedanken nahelegen, dafs in einer bestimmten Periode, die für uns durch die letzten Stücke des Aischylos und das erste des Sophokles kenntlich wäre, die Neigung solcher komischen Intermezzi besonders geherrscht habe, dafs damals besonders dieses Kunstmittel — vielleicht durch Anregung verwandter Figuren der Komödie — aufgegriffen, dann aber wieder mehr aufgegeben und anderen dramatischen Spielen überlassen sei. Aber dürfen wir aus den geringen und für solche Beobachtungen doch ganz zufälligen Ueberbleibseln tragischer Kunst solchen Schlufs zu ziehen wagen? In manchem andern Stücke treten ähnliche Personen, wie die angeführten Boten, Herolde, Pädagogen und Ammen, Diener und Dienerinnen auf, die sich einer vulgären volkstümlichen, absichtlich weitläufigen oder sprichwörtlichen Redeweise bedienen[2], aber eine beabsichtigt komische Zwischenwirkung, wie ich sie meine, wird schwerlich in allen diesen Fällen festzustellen sein. Selbst in den Dramen des Euripides ist gar nicht oder sehr selten eine solche Scene anzutreffen. Die grofse

---

1 S. besonders v. 238 ff., 317 ff. Kreon v. 320 οἴμ' ὡς ἄλημα ἐκπεφυκὸς εἶ. v. 324 κόμψευε νῦν τὴν δόξαν. v. 384 kommt der Wächter wieder. Der ἄγγελος v. 1155 ff. redet wohl in Gemeinplätzen und weitläufig volkstümlich, aber nicht komisch, der ἐξάγγελος ist ganz sachlich.

2 So der ἄγγελος im *Aias* v. 719 ff., im *Oed. Tyr.* der ἄγγελος v. 924 ff., mit langen Umschweifen der Rede, zutraulich, frech, volksmäfsig redend (v. 1007, 1014, 1018, 1020), der θεράπων des Laios 1123 ff. ein ängstlicher Alter, die Amme in den *Trachinierinnen*, die höchstens etwas weitläufig redet, der ἄγγελος, der sich mit Lichas zankt (v. 335 ff.) — eine Scene, die vielleicht eine gewisse burleske Wirkung hervorrufen soll. Der Pädagog in der *Elektra* hat nichts Komisches und kaum der Diener im *Oed. Col.* v. 1579. Mag auch immerhin eine gewisse Gegenwirkung durch diese Gestalten in der Tragödie beabsichtigt sein, komisch, wie die oben angeführten sicher, sollen sie nicht aufgefafst werden.

Veränderung, die er mit den Rollen der Sklaven und Sklavinnen vornimmt, liegt in einer ganz andern Richtung. Die Sklaven sind bei ihm sozusagen viel höher gehoben, als Menschenklasse, in der Auffassung ihres Standes und ihrer menschlichen Rechte; sie stehen deshalb den Hauptpersonen näher, sie sind oft deren Vertraute. So treten sie erst bei ihm als wirkliche mitagierende Personen in die dramatische Handlung ein; bei ihm sind recht eigentlich die Dienerrollen im Drama — so auch die einzelnen typischen Figuren der Amme, des Pädagogen — ausgewachsen zu der Bedeutung, die sie auf der Bühne der Folgezeit haben. Und dem entspricht, dafs die übrigen Figuren von ihrer heroischen Höhe sinken, sinken nicht im Sinne des Tadels; im Gegenteil, wenn Euripides sie zu Menschen seiner Zeit und seines Lebens mehr oder weniger werden läfst, wenn er mit dem mythisch Traditionellen zu brechen sucht, so geht er den Weg, der allein von dem alten heiligen Spiel der Heldensage, das herrlich war zu seiner Zeit, aber hohl und schal werden mufste, hinführte zu einem 'modernen' Spiel für andere Zeiten, zum Charakterstück oder dem bürgerlichen Schauspiel oder wie man es sonst nennen mag. Nur den letzten Schritt auf diesem Wege that die nacharistophanische Komödie, indem sie das unlösbare Problem aufgab, in mythische Namen und Stoffe alter Tragödientradition die Typen, Handlungen und Konflikte gleichzeitigen Menschenlebens hineinzuquälen. Sollte man nicht endlich damit ein Ende machen, dem dritten grofsen Tragiker das vorzuwerfen, was seine genialsten Versuche sind; das was das Drama aller Zukunft geschaffen hat?

Seine Helden stehen den Sklaven menschlich näher; jene niedriger, diese höher denn früher, auf einem Niveau, das auch den philosophierenden Diener trägt. Dafs Euripides lustige Sklavenfiguren vorgeführt oder gar gern vorgeführt habe — vielleicht von ganz vereinzelten Stellen

abgesehen[1] —, kann schwerlich mit Recht gesagt werden. Selbst wenn eine Scene, in der ein Diener vorkommt, im ganzen einen fast burlesken Eindruck bewirken mag — wie etwa, um nur ein Beispiel anzuführen, die zwischen Menelaos und der alten Sklavin in der Helena —, so liegt das nicht an der Rolle des Sklaven, die etwa komisch wirken sollte, sondern viel eher an dem Helden, der so Gewöhnliches mit ihm thut und redet. Die Neigung, die in den Choephoren die Gestalt der Amme geschaffen hat, lag dem Euripides ganz fern, und die lustigen Sklavenfiguren, die in der neuen Komödie so fein ausgebildet sind, haben, soweit sie die ausgesprochen komischen Figuren des Stückes sind, ihre Eigenart nicht dem Tragiker zu verdanken.

War es die Komödie, die zu jenen schüchternen Versuchen, einen komischen Diener zwischen die tragischen Personen zu schieben, die Anregung gab? Wer vermöchte das zu sagen? Bei Aristophanes pflegen die Sklaven in den meisten Stücken eine ganz untergeordnete Rolle zu spielen und sie sind nicht komischer als die andern Komödienpersonen.[2] Freilich können wir

---

1 Natürlich hat es mit der Scene zwischen dem Herakles und dem Diener in der Alkestis eine besondere Bewandtnis, s. unten S. 69.

2 Hier soll von andern Figuren, die Aristophanes gerade als komische geschaffen hat, keine Rede sein. Es lohnte sich zu sehen, wie auch sie alsbald die Züge gewisser Typen, von denen weiterhin die Rede sein wird, annehmen, wie sogar solchen lebenden Personen, die oft die Zielscheibe des Spottes sind, bestimmte demgemäfs ausgemalte Eigenschaften nachgesagt werden, wie z. B. Kleonymos, der 'athenische Falstaff' (vgl. Ribbeck Alazon S. 28), ganz die stehenden Züge der Feigheit, Grofssprecherei, Gefräfsigkeit, Geilheit u. dergl. bekommt: der Κολακώνυμος ἀσπιδαποβλής, 'Schmieronymus Kneifer'. Aber diese mannigfaltigen komischen Figuren, deren Typik zu untersuchen wohl der Mühe wert wäre, fallen nicht in den Bereich unserer Darstellung. Noch weniger gehen uns jetzt an die Haupttypen der Stücke, die Dikaiopolis,

erkennen, dafs seine Vorgänger und auch seine Nebenbuhler es anders gehalten haben: Aristophanes rühmt sich, die ewig über Schläge schreienden Sklaven aus der Komödie entfernt zu haben[1], ähnlich wie andere plumpe Scherze, die Mode gewesen seien. Die betrügerischen Sklaven sind auch ihm als etwas Typisches bekannt.[2] Ist es Zufall, dafs gerade erst im Jahre 405[3] in den Fröschen der Sklave Xanthias mit all seiner grotesken Komik einen so breiten Raum im Stücke einnimmt, als die so recht eigentlich lustige Figur des Stückes, und dafs man das in noch viel höherem Grade von dem Sklaven Karion im letzten aristophanischen Stücke, im Plutos, sagen kann? Das ist beide Male schon ganz der feige, fresgierige, schlaue Bursche, den wir aus dem spätern Lustspiel so gut kennen, in voller Ausbildung; im Plutos, dem einzigen Stücke der andern auf Aristophanes folgenden Gattung, das wir von diesem selbst und überhaupt noch besitzen, erkennt man, wie nun, da das Wildburleske der frühern Dramen fehlt, in der gleichmäfsig und mafsvoll-bürgerlich, immer mehr in bestimmten Typen sich abspielenden Handlung der Sklave der Träger des burlesk-komischen Elementes ist.[4]

Strepsiades, Philokleon u. a. Diese attischen ἀγροῖκοι sind ja in gewissem Sinne die komischen Figuren der betreffenden Komödien, aber sie verdanken ihre Entwicklung doch ganz andern Motiven, als das ist, das den komischen Diener geschaffen hat.

1 *Frieden* v. 421.

2 Z. B. *Frieden* v. 744 οἱ δοῦλοι οἱ ἐξαπατῶντες.

3 Gelegentlich hat ja auch vorher Aristophanes die von ihm verdammten Sklavenscherze selber gemacht, wie *Wespen* v. 1292, aber eben nur ganz gelegentlich.

4 Vgl. besonders die lustige Scene zwischen ihm und den Armen v. 288 ff. Eine bildliche Darstellung, die einen solchen Sklaven vergegenwärtigt, der, wie Karion der Alten im Tempel einen Topf mit Grütze stiehlt (v. 672 ff.), zwei alten Leuten einen Kuchen vom Teller stibitzt, findet sich auf der Vase Caputi bei Heydemann *9. Hallisches Winckelmannsprogramm* 1884, Tafel I.

Diese aristophanischen und die euripideischen sind beide die Vorfahren des menandrischen Sklaven. Aristophanes hat den Sklaven als lustige Person im Stücke selbst noch in den Hauptzügen ausgebildet, und gleich Antiphanes soll diese Figur besonders gepflegt haben. Um die immer bedeutendere, immer umfassender und feiner ausgebildete Rolle des Sklaven in der neuern Komödie, in der er eben fast immer die lustige Person war, jedem vor Augen zu stellen, brauche ich nur an all die Sklaven in den Stücken des Plautus zu erinnern, jene Sosia und Stasimus, jene Chrysalus und Pseudolus. Und oft genug wird nun diese Dienerkomik so sehr ausgebildet, dafs zwei sich gegenüberstehen in den recht eigentlich komischen Episoden des Stückes: der bäurisch-plumpe und der schlaugewandte, der dumme und der verschmitzte; Duette, wie sie in der volkstümlichen Komik manches Volkes, nicht am wenigsten des italienischen, bis heute sehr gebräuchlich sind.[1]

Der lustige Diener war immer mehr eine unerläfsliche Hauptrolle der Komödie geworden. Nicht zufällig ist Thalias Attribut eben die Maske des komischen Dieners, wie sie etwa die feine, auf eine Schöpfung wenn nicht des Praxiteles, so doch sicher der Kunst des 4. Jahrhunderts zurückgehende[2] Statue im Saale der

1 Ich will schon jetzt wenigstens auf die Analogien in italienischer Volkskomik hinweisen, die uns später mancherlei erklären werden. Zwei ihrer gebräuchlichen lustigen Figuren lassen die Italiener mit Vorliebe zusammen auftreten, einen als Betrüger, den andern als Dummkopf. Man erzählt von Bergamo wie von Benevent, dafs die Bewohner des Stadtteils auf dem Berge — beide Städte liegen ähnlich halb auf dem Berge, halb in der Ebene — klug und lebhaft seien, die andern plump und dumm, und man erklärt damit, dafs man beide Typen mit- und gegeneinander auftreten läfst, vgl. z. B. Flögel-Ebeling *Geschichte des Grotesk-Komischen* S. 46.

2 S. jetzt W. Amelung *Die Basis des Praxiteles aus Mantinea* S. 35, 40 u. s.

Musen im Vatikan hält.[1] Wie sehr man sich bewufst war der Bedeutung der komischen Sklavenmaske, zeigt vielleicht am Besten der Prolog des plautinischen Amphitruo, mag dessen Original nun einer Zeit angehören, welcher es wolle. Jedenfalls ist es die Art mythologischer Travestien, wie sie so häufig die sog. mittlere, selten die neue Komödie geliefert hat, freilich mythologischer Travestie, die ganz deutlich im direkten Anschlufs an eine Tragödie zustande kam; der tragische Ton klingt gar zu deutlich noch durch.[2] Und das Hauptmittel, aus einer Tragödie ein komisches Stück zu machen? Hören wir die Worte des Prologs:

Wie also? Da ein Sklav hier auch 'ne Rolle hat,
Seis, wie ich sagte, eine Tragikomödie.[3]

Die Parodie einer Tragödie, der ein komischer Sklave zugefügt wird: man könnte glauben gefunden zu haben, was zu suchen war, tragische Figuren mit einer komischen unter ihnen. Aber es haben die Personen der mittlern und neuern Komödie und was ihnen auf der römischen

---

1 Helbig *Führer* I S. 200. Dafs es eine Dienermaske ist, zeigen die als solche deutlichen der gleichen Art, z. B. bei Wieseler *Theatergebäude und Denkmäler des Bühnenwesens* Taf. V 40, dazu S. 44. S. die über diesem Kapitel S. 20 abgebildete Maske, nach *Museo Borbonico* vol. VII Taf. XLIV nr. 2.

2 S. F. Leo *Plautinische Forschungen* S. 122.

3 *Amphitr. Prolog.* v. 62 f.:

Quid igitur? quoniam hic seruos quoque partes habet,
Faciam sit, proinde ut dixi, tragicomoedia.

Auch die Worte des göttlichen Sklaven *Mercurius* v. 986 f.:

Nam mihi quidem hercle qui minus liceat deo minitarier
Populo, ni decedat mihi, quam seruolo in comoediis?

lassen immerhin auf mancherlei übliche Besonderheiten der Sklavenrolle schliefsen, vgl. Terenz *Hautontim.* 31 ff., Plaut. *Merc.* 114 ff. Es würde natürlich zu weit führen, alle dergleichen Andeutungen zusammenzustellen.

Bühne nachgebildet wurde, immer allesamt komisches Kostüm, komische Masken getragen.

Die Entwicklung des komischen Kostüms ist heute in ihren Hauptzügen klar. Wir wissen es jetzt sicher[1], dafs jene grotesken, dickbäuchigen, phallischen Gestalten, von der so manche Terrakotten und unteritalische Vasenbilder eine Vorstellung geben, gleicherweise ausstaffiert sind, wie es die Schauspieler der alten attischen Komödie waren. Und diese 'Pusterbälge', um den analogen Ausdruck altdeutscher Schauspiele zu gebrauchen[2], waren ohne Zweifel ursprünglich dionysische Dämonen, strotzende Dämonen der Fülle, 'füllende und volle' Feld- und Waldgeister. Die alte Komödie war ein Spiel dieser Satyroi; denn so mufs ihr Name gewesen sein.[3] Merkwürdig genug, dafs den Namen des satyrischen, des ursprünglichsten komischen Dramas, der σάτυροι, nicht die Komödie behielt, die eben diesen andern Namen bekam; jenen empfing das hinter die Tragödie gestellte burleske dionysische Spiel, in dem dann gerade die ganz verschiedenen ionischen Pferdedämonen auftraten. Jene andern Dämonen aber haben an vielen Orten in Hellas den auftretenden Personen der Komödie ihr Äufseres geliehen, und es ist kein Zweifel, dafs die unteritalischen

1 Durch die Ausführungen von A. Körte *Arch. Jahrbuch* VIII (1893) S. 61 ff.

2 S. Weinhold *Über das Komische im altdeutschen Schauspiel* in Gosches *Jahrbuch für Litteraturgeschichte* I S. 4. Die mannigfachen Bauernnamen *Molkenpauch*, *Schottenpauch*, *Polsterbruoch*, *Geifsfufs*, *Gensschnabel*, *Geirschnabel*, *Schweinsohr* zeigen auf bedeutsame Weise, wie dieselben Mittel der Karikatur, die unten noch zu besprechen sind, auch hier angewendet werden. Auch körperliche Gebrechen sind ein Hauptmoment der Komik. Der Knecht Pusterbalg im Auferstehungsspiel (Mone *Altd. Schauspiele* 126) '*hat eine nase als eine Katze, er ist ubir die schultern breit, die rucke mangen hoker treit.*'

3 S. den Aufsatz von Löschcke *Athen. Mitteilungen* XIX (1894) S. 518 ff. Siehe aber unten S. 56.

Spiele solcher Art, denen Rhinthon besondere Berühmtheit verschafft hat, dafs die sicilischen Komödien des Epicharm ihre Figuren im wesentlichen ebenso kostümiert auftreten liefsen wie die altathenischen.[1] Alle jene Improvisatoren und 'Freiwilligen', jene Deikelisten und Phallophoren in Sparta und Sekyon, Korinth oder Theben oder Rhodos, in Tarent und Syrakus und Selinus sind Vertreter derselben Gattung von komischen Vorführungen; leicht erkennt man, soweit die Nachrichten reichen, das Gemeinsame ihrer Kunst: sie travestieren den Mythos und sie stellen Typen des Lebens dar, Obstdiebe oder einen Arzt aus der Fremde[2], Ehebrecher oder Kuppler oder Betrunkene.[3] Daraus erwächst die Komödie des Rhinthon wie die des Epicharm, ihr gehören noch fast ganz die losen Kasperlescenen der altattischen Komödie nach der Parabase an oder auch solche Einleitungsscenen, wie sie die Frösche haben; solcher Scenen Motive kehren dann in den lustigen Sklavenscenen der neuern Komödie häufig wieder. Stücke und Scenen dieser Art in ihren Keimen dorische zu nennen hat man volles Recht, auch wenn ihre ältesten Erscheinungen schon auf andern Gebieten uns ebenfalls

---

1 Ich freue mich, diese Zusammengehörigkeit jetzt auch scharf von Bethe *Prolegomena zur Geschichte des griechischen Theaters* 59 ff. betont zu sehen.

2 Sosibios bei Athenaios XIV p. 621^{d} ff. Vgl. auch Pollux IV 104 von lakonischen ἴθυμβοι, die ἐμιμοῦντο τοὺς ἐπὶ τῇ κλοπῇ τῶν ἑώλων κρεῶν ἁλισκομένους. Der Typus der Obstdiebe soll heutzutage in England auch bei Christmasaufführungen eine Rolle spielen, nach Cecil Smith im *Journal of Hellenic studies* II 314.

3 Den Typus des Betrunkenen soll ja Epicharm zuerst auf die Bühne gebracht haben. Die Bezeichnung φλύακες wird bei Hesych auch direkt mit μέθυσοι erklärt. Das gehört natürlich von Anfang an zu den dionysischen κῶμοι. Vgl. was Athen. XIV p. 621^{b} von dem προσωπεῖον μεθυόντων der ἰθύφαλλοι überliefert hat. Die Trunkenheit ist der Wahnsinn, die μανία, die der Gott schickt, der gute Wahnsinn; der böse, den er sendet, wenn man den guten nicht aufnehmen will, führt seine Widersacher ins Verderben.

begegnen. Die ursprüngliche Verbindung mit Dionysos und seinem Kult ist überall klar; sie bedarf keines Wortes. Sie lehrt uns auch leicht erkennen, was die für unteritalische Vorführungen überlieferten Namen der Lysiodie und Simodie bedeutet haben. Glaubt man wirklich wie es scheint noch immer der alten Tradition, die sie auf ihrer Suche nach 'Erfindern' einem Dichter Lysis und einem Dichter Simos zuschreibt?[1] Lysios ist ein alter Göttername und später ist es ein Beiname des Dionysos geworden.[2] Sein Spiel ist die Lysiodie. Simodie aber kommt von gebräuchlichen griechischen Worten und Wendungen und bezeichnet den Spottgesang der alten Satyrn. Von ihrem Äufsern wird eben das mit am häufigsten gesagt, dafs sie 'Stumpfnasen' sind, und das hat seine typische Bedeutung erhalten für das, was sie treiben und sagen.[3]

---

1 So auch wieder Susemihl *Gesch. der griech. Litt. in der Alexandrinerzeit* I 238 f. Crusius *Philol.* LV 383 denkt sogar an Simos als den Verfasser des neuen hellenistischen Canticums.

2 Λύσιος als Göttername (s. Usener *Götternamen* 355) ist auch direkt überliefert: *orph. Hymnus* XLII 4 Λύσειον Ἴακχον. Λυαῖος steht auch bei Dichtern noch fast nie neben Διόνυσος, sondern als selbständiger Name (zu ersehen aus Bruchmann *Epitheta deorum* S. 87). Bei der Gelegenheit möchte ich bemerken, dafs die μαγῳδία schwerlich mit Recht aus μαγαδῳδία abgeleitet und mit der Magadis zusammengebracht wird (Crusius *Philol.* LIII 543). Die Erklärung wird in einer ältern Bedeutung von μάγος zu suchen und diese in Zusammenstellungen wie μάγος καὶ γόης zu finden sein. Man vergleiche Aischin. *Ctes.* § 157 οὔτε Φρυνώνδας οὔτε Εὐρύβατος οὔτ' ἄλλος οὐδεὶς πώποτε τῶν πάλαι πονηρῶν τοιοῦτος μάγος καὶ γόης ἐγένετο; Apuleius *apolog.* c. 81: *quis Palamedes quis Sisyphus quis denique Eurybatus aut Phrynondas talem excogitasset? omnes isti quos nominaui et si qui praeterea fuerunt dolo memorandi, si cum hac una Rufini fallacia contendantur, macci prorsus et boccones videbantur.* Also μάγος καὶ γόης konnte man etwa durch maccus (das natürlich mit μάγος direkt nichts zu thun haben soll) et bocco wiedergeben.

3 Man mufs sich Wendungen wie σιμὰ γελᾶν *Anthol.* V 176, 4, σιμὰ σεσηρὼς μυχθίζεις *Anthol.* V 178, 3 vergegenwärtigen (σιμόω

Betrachtet man es auch als einen ersten Ursprung der spätern Masken, wenn sich die Tänzer bei dem dionysischen Mummenschanz das Gesicht rot oder schwarz färbten oder wenn sie sich, um selbst das Ansehen von Wein- und Vegetationsdämonen zu haben, mit Eppich- oder Feigenblättern das Gesicht verhüllten oder mit Weinhefe bestrichen, und mag gewiſs auch die Absicht, sich unkenntlich zu machen, namentlich wo die Freien selbst den Aufzug veranstalteten, zur Schaffung irgend welcher Masken Anlaſs gegeben haben, diejenige Maskierung, Entstellung und Veränderung des Gesichtes, die von den alten komischen Darstellern erstrebt wird, geht fast immer dahin, das Menschenantlitz mehr oder weniger in irgend eine Tierphysiognomie zu verwandeln.[1]

Es ist ja etwas ohne weiteres Selbstverständliches, daſs jegliche Karikatur darin ihr Hauptmittel hat, und es braucht weder damit, daſs heute noch jede stärkere Beschimpfung zu Tiernamen greift, daſs heute noch eine gröbere Charakterisierung einzelner Personen und ganzer

verspotten. σιμοῦσι· μέμφονται Hesych.). Daſs Σιμός, Σίμων zu den häufigsten Satyrnamen gehört, geht aus der Zusammenstellung von Heydemann *Satyr- und Bakchennamen, 5. Hall. Winckelmanns-progr.* 38 u. s. hervor. Warum man den Simos, den man auffand oder erfand, zu den γνώριμοι Μάγνητες rechnete (Strabo XIV p. 648), wird man schwerlich erraten können. Die Angabe, daſs gerade die Simodie gleich der ἱλαρῳδία und diese παρὰ τὴν τραγῳδίαν (Athen. XIV p. 420[d], 621[c]) gewesen sei, mag vielleicht der Name uns auch so erklären, daſs die Simodie eben in gewissem Sinne ein 'Satyrspiel' oder aber, wie Birt vermutet, σιμῳδία bewuſste Umgestaltung von τραγῳδία war (σιμός für τράγος).

1 Es gehen schlieſslich alle Theatermasken auf zwei Arten zurück: die alte Göttermaske, die erhabene, typisch heilige, die der ernste Sprecher anlegt (ich verweise zu dessen Verständnis auf Bethe *Prolegomena zur Geschichte des griechischen Theaters* S. 40 ff.), und die groteske Tierfratze, von der weiter die Rede ist. Wo beide in ihren Ausläufern sich treffen, wird oben ausgeführt werden. Über Entstehung und Entwicklung der tragischen Maske selbst ist hier nicht der Ort zu handeln.

Klassen mit Tierbezeichnungen arbeitet, noch mit irgend welchen in Menge vorhandenen Analogien anderer Völker und ihres Tiermummenschanzes[1] die Verwendung von Tiertypen bei den griechischen Völkerschaften verständlich gemacht zu werden. Was wir bei andern Völkern auch ahnen[2], die Herkunft vieler solcher Vorführungen aus religiösen Verkleidungen, das sehen wir freilich bei den Hellenen besonders deutlich. Noch, um nur ein markantes Beispiel zu nennen, auf dem Gewande der Göttin von Lykosura, das jetzt im Centralmuseum in Athen aufgestellt ist, sehen wir förmlich einen Aufzug abgebildet, der mitten inne steht zwischen religiösem Chor und komischem Tanz: Schwein, Pferd, Hund, Widder, Esel, Bär, zum Teil mit Flöten und tanzend, erscheinen in Prozession — gewiſs zu Ehren der Gottheit und zugleich zum Ergötzen der Zuschauer.[3] Aber weder von den alten Tiertänzen[4], Tierchören und Tieraufzügen und ihrer religiösen Entstehung, die auch die Tierchöre der alten Komödie in einem ganz neuen volleren geschichtlichen Lichte erscheinen lassen[5], noch von den Böcken

---

1 Vgl. auch Du Méril *Histoire de la comédie ancienne* I p. 72 ff.

2 Mannhardt *Mythologische Forschungen* S. 143 ff.

3 Cavvadias *Fouilles de Lycosoure* S. 11 Taf. IV.

4 Mancherlei Namen von alten Tiertänzen sind noch erhalten, deutlich bezeichnet einige bei Athenaios XV p. 629, darunter ein Tanz γλαύξ und λέων; auch z. B. Hesych s. v. ἀλώπηξ· ὄρχησίς τις; bei Lukian περὶ ὀρχής. 84 ein Tanz γέρανος. Danach wird man wohl zugeben, daſs der aus Sophokles Satyrspiel Ἄμυκος zitierte sonst ganz unverständliche Vers Athen. IX p. 400^b fr. 107 N^2 nur alte Namen von Tänzen giebt:

γέρανοι, χελῶναι, γλαῦκες, ἰκτῖνοι, λαγοί.

5 Vgl. besonders die vortreffliche Dissertation von Poppelreuter *de comoediae atticae primordiis particulae duae*, Berlin, 1893. S. jetzt auch das dritte Kapitel in Bethes *Prolegomena zur Geschichte des griechischen Theaters* S. 48 ff. Die ursprüngliche Verschiedenheit von Chor und Schauspielern der Komödie ist mit Recht wieder betont.

oder Pferden und ihrer Geschichte auf der griechischen Bühne soll weiter die Rede sein. Jedenfalls kann dies, dafs die älteste komische 'Maske' noch fast geradezu eine Tiermaske ist, für die weitere Entwicklung eben dieser Masken nicht unwichtig sein. Das tierisch vorstehende fletschende oder der Schweineschnauze nachgebildete Maul, die oft fast rüsselhafte plumpplatte Nase,



die Schweinsohren oder aber die Geier-, Raben- oder Hahnennase, wie sie die oben erwähnten Denkmäler für die altattische Komödie und die Possen des Westens zeigen, das sind für eine lange Zeit die Hauptkennzeichen komischer Entstellung des Gesichts. Man betrachte nur die zwei Figuren eines alten schwarzfigurigen Vasenbildes, auf dem ein Flötenspieler zwei ganz eingehüllten

Figuren voranschreitet — sie werden den Mantel abwerfen, sobald sie tanzen —, deren Kopf eine um so groteskere Mischung zweier deutlicher Tiertypen ist: Kamm und Kinnlappen vom Hahn, Nase und Maul vom Schwein.[1] Man wird solche Tänze vergleichen wie die γρυλλισμοί 'Schweinetänze', welche von γρύλλοι getanzt werden[2], besonders auch in später Zeit in Alexandria. Ein wirkliches Verständnis all dieser Volkskomik würde wiederum in die ältesten Volksanschauungen von Tier und Tiereseigenschaften zurückführen, würde vielleicht auch den Weiberiambos des Semonides besser verstehen lehren, eine sozusagen umgekehrte, zu schmähender Komik gewendete Metamorphosendichtung. Führt doch die Entwicklung von Iambos und Komödie im letzten Grunde zusammen. Aber es ist hier genug, wenn wir spätere Typen komischer Figuren zu verstehen in den Stand gesetzt sind.

Die verschiedenen Hauptformen der Nase sind für die Gestaltung der komischen Maske fast die Hauptsache. Die ganze griechische Physiognomik hat verschiedene Typen nach Tierähnlichkeiten bezeichnet und bestätigt, was alte Angaben und Bilder von alten Volksgestalten der Komik lehren können. Die komischen Figuren der Bühne sind, auch später, entweder 'stumpfnasig' (σιμοί) wie die Böcke oder 'krummnasig' (γρυποί, ἐπίγρυποι) wie die Geier, wie die Raben, wie die Hähne. Ganz bestimmte Eigenschaften verbindet die feststehende Vorstellung mit diesen äufsern Abzeichen.[3] Jenes bedeutet vor allem Spott und

1 Amphora des Berliner Museums nr. 1830 (Furtwängler), *Journal of Hellenic studies* Vol. II p. 309, Plat. XIV A1 (Cecil Smith). S. Poppelreuter a. a. O. 5 ff.

2 γρυλλίζειν (att. γρυλίζειν) wurde gesagt ἐπὶ τῶν φορτικῶς καὶ ἀσχημόνως ὀρχουμένων Bekker *Anecd. gr.* I p. 33. Vgl. auch den Parasiten Γρυλλίων und viel ähnliches, s. Crusius *Untersuchungen zu Herondas* 166.

3 S. bes. [Aristot.] *Physiognomon.* cap. 61 οἱ δὲ τὴν ῥῖνα ἄκραν παχεῖαν ἔχοντες ῥᾴθυμοι· ἀναφέρεται ἐπὶ τοὺς βοῦς. οἱ

Geilheit — ich brauche nur an die typische σιμότης der Satyrn zu erinnern —, dieses Unverschämtheit, Zornwütigkeit, Prahlerei, besonders auch Dummheit, Thorheit und vieles andere. Es kann gar nicht zweifelhaft sein,

---

δὲ τὴν ῥῖνα ἄκροθεν παχεῖαν ἔχοντες ἀναίσθητοι· ἀναφέρεται ἐπὶ τοὺς ὗς. οἱ τὴν ῥῖνα ἄκραν ὀξεῖαν ἔχοντες δυσόργητοι· ἀναφέρεται ἐπὶ τοὺς κύνας. οἱ δὲ τὴν ῥῖνα περιφερῆ ἔχοντες ἄκραν, ἀμβλεῖαν δὲ μεγαλόψυχοι· ἀναφέρεται ἐπὶ τοὺς λέοντας. οἱ δὲ τὴν ῥῖνα μακρὰν λεπτὴν ἔχοντες ὀρνιθώδεις. οἱ ἐπίγρυπον ἀπὸ τοῦ μετώπου εὐθὺς ἀγομένην ἀναιδεῖς· ἀναφέρεται ἐπὶ τοὺς κόρακας. οἱ δὲ γρυπὴν ἔχοντες καὶ τοῦ μετώπου διηρθρωμένην μεγαλόψυχοι· ἀναφέρεται ἐπὶ τοὺς ἀετούς. οἱ δὲ τὴν ῥῖνα ἔγκοιλον ἔχοντες τὰ πρὸς τὸ μέτωπον περιφερῆ, τὴν δὲ περιφέρειαν ἄνω ἀνεστηκυῖαν, λάγνοι· ἀναφέρεται ἐπὶ τοὺς ἀλεκτρυόνας. οἱ δὲ σιμὴν ἔχοντες λάγνοι· ἀναφέρεται ἐπὶ τοὺς ἐλάφους· οἷς δὲ οἱ μυκτῆρες ἀναπεπταμένοι, θυμώδεις· ἀναφέρεται ἐπὶ τὸ πάθος τὸ ἐν τῷ θυμῷ γινόμενον. Ps. Polemon bei R. Förster *Scriptores physiogn.* II 153; vgl. Plat. *Phaidr.* p. 253[c]. Pollux *onom.* II 73: ῥινὸς δὲ σχήματα γρυπός, ἐπίγρυπος, ὃν βασιλικὸν οἴονται, σιμός, ὃν εὔχαριν νομίζουσιν, ebenso σιμός und ἐπίγρυπος Plat. *Rep.* V 19 p. 474[d]. Man vergleiche auch die physiognomischen Termini bei Herondas IV 67 (s. Crusius *Untersuchungen* 93) und an vielen andern Stellen; s. R. Förster *Scriptores physiogn.* II p. 250. Adamant. sophist. *physiognomon.* bei Förster I 375 f. Anonymi *de physiognomon.* ebenda II 70 f.: *cum directae sunt nares, linguae intemperantiam produnt. nares maiores esse melius signum est quam minores. minores enim seruilibus ingeniis et furibus et tergiuersatoribus assignantur. curuae nares, quas Graeci* γρυπάς *uocant, magnanimis attributae sunt, humiliores, quas Graeci* σιμάς *dicunt, libidinosis etc.* Anon. *physiognomon.* ebenda II 228 neben anderm: ῥὶς ἱερακοειδὴς σημεῖον φιλάρχου καὶ ἀλαζόνος καὶ μωροῦ καὶ φιλαύτου. Die Hähne werden auch besonders immer als *libidinosi, insatiabiles veneris* bezeichnet, z. B. Anon. *de physiognom.* Förster II 112, 9 f. Ausführlicher ebenda 142, 16: *gallus, qui graece* ἀλεκτρυών *dicitur, animal est ineptum, in venerem calidum, speciei ac vocis suae gerens fiduciam magnam. qui ad huius animalis speciem referuntur homines, ita erunt: oculo rotundo nitenti, capite paruo mobili, subrecti collo etc.* cf. Polemonis *de physiognomon.* ebenda I 220. 248. Man beachte besonders, wie der ἀλεκτρυών als μωρός, als ineptus alle die Züge der törichten Figur, des geilen, eitlen Dümmlings hat.

dafs die Chöre von γύπωνες, ὑπογύπωνες, die man vor alters in lakonischen Tänzen auftreten liefs[1], von Leuten mit Geiermasken dargestellt wurden, und eine im Scholiencorpus zu Aristophanes erhaltene Notiz zeigt, dafs z. B. auch der Chor der Wolken Masken mit solchen grofsen Nasen trug[2], fast das einzige, was wir von der Maske eines aristophanischen Chors wissen. Wie sehr auch die Angaben der Physiognomiker des Altertums von dem Hahnentypus auf alter Volksvorstellung beruhen, kann ein londoner Vasenbild lehren, ähnlich dem oben erwähnten schwarzfigurigen des berliner Museums: neben einem Flötenspieler tanzen zwei Männer, die deutlich durch roten Kamm und Kinnlappen, durch Gesicht und Flügel als Hähne charakterisirt sind.[3]

Vielerlei ähnliche Überlieferungen stehen den Zielen, auf die unsere Darstellung es abgesehen hat, ferner. Aber daran, dafs nächst den Tierverkleidungen, um die Karikatur (τὰ γελοῖα καὶ ἀσχήμονα) der komischen Figur zu Stande

---

1 Pollux IV 104. Der Hofnarr bei Antiochos VIII Apollonios hatte den Beinamen γρυπός *Athen.* VI p. 246d.

2 Schol. zu v. 344 αὗται δὲ ῥῖνας ἔχουσιν: εἰσεληλύθασι γὰρ οἱ τοῦ χοροῦ προσωπεῖα περικείμενοι μεγάλας ἔχοντα ῥῖνας καὶ ἄλλως γελοῖα καὶ ἀσχήμονα. Dazu stimmt v. 337 γαμψοὺς οἰωνοὺς ἀερονηχεῖς.

3 *Journal of Hellenic studies* Vol. II p. 309, Plat. XIV B I. — S. die Abbildung unten zum letzten Kapitel. — Wenigstens erinnern will ich auch an die Polluxnotiz IV 103: ὁ δὲ μορφασμὸς παντοδαπῶν ζῴων ἦν μίμησις· ἦν δέ τι καὶ σκώψ, τὸ δὲ αὐτὸ σκωπίας, εἶδος ὀρχήσεως ἔχον τινὰ τοῦ τραχήλου περιφορὰν κατὰ τὴν τοῦ ὄρνιθος μίμησιν, ὃς ὑπ' ἐκπλήξεως πρὸς τὴν ὄρχησιν ἁλίσκεται. — Wie auch zu andern Zeiten bei andern Völkern die Gestaltung der Nase ein Hauptmittel der Komik und Karikatur ist, weifs jeder; lehrreich ist, was Schneegans *Geschichte der grotesken Satire*, Strafsburg 1894, 43 ff. zusammenstellt. Auch an die mittelalterlichen Nasentänze der damaligen komischen Figuren mag man sich erinnern, s. Beispiele bei Könnecke *Bilderatlas zur deutschen Nationallitteratur* S. 124 und die Tafel.

zu bringen, vor allem menschliche Gebrechen und abnorme Körperbildungen nachgeahmt und dargestellt werden, mag mit einem Wort erinnert sein. Als einen Buckligen und Verwachsenen hat sich schon die älteste Volksphantasie den witzigen und satirischen Erzähler vorgestellt. Schon der Sklave, der bei dem alten Dichter Asios offenbar als parasiten artiger Possenreiſser zum Hochzeitsmahl des Molos kommt, ist lahm.[1] Daſs man von körperlichen Gebrechen und Häſslichkeit in der Überlieferung über Hipponax, den Erfinder des lahmen Verses — und wir können uns kaum vorstellen, in wie eigentlichem Sinne die Alten das Hinken des Verses sich dachten und den Vortragenden und seinen Vers zu verbinden geneigt waren[2] —, sozusagen von selbst zu erzählen anfing, scheint mir ohne Schwierigkeit begreiflich.[3] Lahme Leute und lahme Verse sind für das Volk zunächst nur zum Lachen. Das Schielen[4]

---

1 χωλός, στιγματίης, πολυγήρως, ἶσος ἀλήτῃ
ἦλθεν κνισοκόλαξ, εὖτε Μέλης ἐγάμει,
ἄκλητος, ζωμοῦ κεχρημένος, ἐν δὲ μέσοισιν
ἥρως εἱστήκει βορβόρου ἐξαναδύς,

Asios fr. S. 23 B. II⁴.

2 Auf Herondas I 76 χωλὴν δ' ἀείδειν χώλ' ἂν ἐξεπαίδευσα und IX 10 τὰ κύλλ' ἀείδειν macht mich Skutsch aufmerksam.

3 Ich will kein Gewicht darauf legen, daſs Hipponax fr. 183 B. II⁴ selbst sagt ἀμφιδέξιος γάρ εἰμι κοὐκ ἁμαρτάνω κόπτων, obwohl es durchaus nicht so aussieht, als sei das als Scherz gemeint. Bezeichnend für antike Auffassung ist z. B. Demetrios περὶ ἑρμην. c. 301: σημεῖον δὲ καὶ τὸ Ἱππώνακτος. λοιδορῆσαι γὰρ βουλόμενος τοὺς ἐχθροὺς ἔθραυσε τὸ μέτρον καὶ ἐποίησε χωλὸν ἀντὶ εὐθέος καὶ ἄρρυθμον, τουτέστι δεινότητι πρέπον καὶ λοιδορίᾳ· τὸ γὰρ εὔρυθμον καὶ εὐήκοον ἐγκωμίοις ἂν πρέποι μᾶλλον ἢ ψόγοις.

4 Man findet unter ἰλλός, στρεβλός, διάστροφος im Index zu R. Försters *Physiognomici* leicht eine Fülle erklärender Stellen. Pollux II 54 σιλλαίνειν δὲ τὸ ἐπὶ χλευασμῷ σείειν τοὺς ὀφθαλμούς zeigt, wie die lustige Figur und gerade der witzige Sklave zu dieser Eigenschaft kommt. An die 'Sillen' brauche ich nur zu erinnern. Warum der 'Dümmling' schielt, kann Hippokrat. *Epidem.* II 6, 14 zeigen: ὧν κατακορέα τὰ στήθεα, ψελλοί, μανιώδεες καὶ φαλα-

und die Glatze[1] wird bald Haupterkennungszeichen gewisser komischer Typen. Körperliches Gebrechen hat dem Altertum bis in späte Kaiserzeit wie vielfach dem Mittelalter oder heute Bauern und Kindern zunächst nur Grund zur Heiterkeit gegeben — die Glatze wird ja auch von uns noch nicht ganz tragisch genommen —, und ein Mensch, der keine andere Komik bewirkende Eigenschaft hatte als die verwachsen zu sein, konnte der vielbegehrte und vielbelachte Hofnarr eines römischen Kaisers sein und nicht etwa nur eines der Narren unter ihnen.

Die alten dorischen Komödien, wenn man einmal allen ihren Erscheinungen diesen Namen beilegen will, haben schon mit solchen Mitteln eine Anzahl bestimmter Typen ausgebildet, von denen wir freilich nicht gerade genaue Kenntnis haben. Da ist der Myllos eine feststehende Maske: das Wort soll 'schielend' bedeuten und es soll auch nach andrer Nachricht obscönen Sinn gehabt haben, der gewiſs bei diesen sämtlich phallischen Gestalten nicht zu unterschätzen ist. Vielleicht, daſs beides in dieser alten Typik einen Zusammenhang haben sollte.[2] Da ist ferner der Maison, der gewiſs zunächst

---

κροί, τουτέων ὅϲοι ἐκ γενεῆϲ καὶ ϲτρεβλοί, ἀϲύνετοι, ἠλιθιῶντεϲ ἢ μαινόμενοι. Adamant. sophist. *physiognom.* bei Förster I 344 αὐτοὶ δὲ οὗτοι διάϲτροφοι ἢ ὕπωχροι ὄντεϲ μωρίαν δηλοῦϲιν. Die Stellung der Augenbrauen ist ja überhaupt ein Hauptmittel antiker Charakterisierung, auch bei den Masken. Einige weitere Angaben über schielende Parasiten bei Wieseler *Denkmäler* 113 zu nr. 33. In der bekannten Stelle über den schielenden Schauspieler Roscius ist das auf jeden Fall gesagt, daſs er bei diesem Gebrechen nur, wenn er einen *parasitus* darstellte, *decorus* war.

1 Sie ist von Anfang ein unerschöpfliches Moment der Komik; der Parasit hat sie immer. Schon Aristophanes rühmt, daſs er nicht mehr wie üblich ἔϲκωψε τοὺϲ φαλακρούϲ, *Wolken* 540. Von den unzähligen Beispielen hier einige anzuführen, kann ich mir um so mehr erlassen, als im Verlaufe der Darstellung vielerlei dergleichen berührt werden wird.

2 v. Wilamowitz *Hermes* IX 339. S. Zielinski *Quaestiones*

das Vollmaul im eigentlichsten und dann erst im bildlichen Sinne bedeutet hat, ehe er zu bestimmten Rollen wie besonders der des Koches sich entwickelte.[1] Schon damals also hat zuerst der bäurische 'Fresser', der nie aufhört zu schlingen, das Volk ganz besonders ergötzt. Ihm nahe stehend mufs der Tettix (τέττιξ) gedacht werden, wenn auch die Unterscheidung als des fremden gegenüber dem Maison als dem heimischen Diener nicht gerade etwas Ursprüngliches sein wird.[2] Wie im Altertum und heute in Italien als das besondere Kennzeichen lustiger Figuren der Bühne oft genannt wird, dass sie niemals ruhig, fortwährend hin und herhüpfen und durch groteske Sprünge belustigen[3], so wird die typische Natur dieses 'Grashüpfers' zu beurteilen sein. Es giebt eine Anzahl 'frührömischer' d. i. aus der letzten republikanischen Zeit stammender Gemmen, die 'Cicadenmenschen' darstellen, Leute, die mit Beinen, Armen, Flügeln einer Cicade, dabei aber mit Maske oder einem spitzen Hute, auf dessen Bedeutung wir unten zu sprechen kommen müssen, einmal auch mit einem Hahn auf der Schulter dargestellt werden[4]; jedenfalls ist sicher, dafs Figuren irgend welcher Schauspiele gemeint sein sollen. Das sind eben solche τέττιγες und jene Notiz und diese

comicae S. 67 f. Auf einzelne seiner Aufstellungen in dem Kapitel *de comoediae doricae personis* kann ich natürlich hier nicht eingehen.

1 v. Wilamowitz a. a. O. 339 f. Zielinski 63 ff.

2 Hesych. s. v. τέττιξ.

3 So sind die Satyrn auch besonders σκίρτοι, σκιρτητικοί, σόβοι, v. Wieseler *Satyrspiel* S. 36, 193. Besonders lehrreich ist Quintilian *instit. orat.* XI 112: in den Schauspielen *serui ancillulae parasiti piscatores citatius mouentur*, die andern (*iuuenum, senum, militum, matronarum*) haben einen *grauior ingressus*.

4 Furtwängler *Beschreibung der geschnittenen Steine des Berliner Mus.* nr. 6520 (mit spitzem Hut), nr. 1178 (mit Hahn auf der Schulter), vgl. nr. 6515 ff. und nr. 1175 ff. Furtwängler machte mich auf sie aufmerksam und belehrte mich über Zeit und vermutliche Herkunft.

Gemmen erklären sich gegenseitig; sie mufsten hier angeführt werden, obwohl sie in viel spätere Zeit und nach Italien, insbesondere Campanien gehören und für diese Zeit und diese Gegenden eine eben solche Figur zu beweisen geeignet sind. Der Pappos, der komische Alte, bedarf kaum irgend der Erklärung; er wird späterhin nicht ohne Beziehung zum Papposilen, der unten zu erwähnen sein wird, geblieben sein. Jedenfalls ist der Greis der einzige unter den menschlichen Alterstypen, der an sich schon komisch wirken kann, und überall hat das Lustspiel die Figur des komischen Alten auf die mannigfachste Weise ausgestaltet. Auch die Akko und Makko, typische Namen für das 'einfältige Frauenzimmer', sind ganz von selbst verständlich; wir kennen zudem Verba, die den Sinn dieser Namen deutlich machen.[1] Der wohl der Makko verwandte, aber auf griechischem Gebiet mindestens nicht nachweisbare Maccus wird uns später beschäftigen, und der Ursprung der Makko kann auch dann erst ganz klar werden. Hier aber hätten wir, um die Haupttypen jener Stücke wenigstens zu nennen, noch etwa den unteritalischen Sannoros hinzuzufügen, dessen ursprüngliche Bedeutung unzweifelhaft nach der obscönen Seite neigt und später erst im allgemeinen so viel wie 'Dümmling' geworden ist. Sannoros blieb kaum mehr als eine der vielen Bezeichnungen jener Figur, die man ja im allgemeinen den μωρός zu allen Zeiten genannt hat.[2] Schon frühe wird bald diese bald jene der genannten

---

1 Das Material findet man jedenfalls bequem bei Zielinski a. a. O. 59 ff., wenn er es auch nicht durchweg richtig und vorsichtig beurteilt.

2 Auf die *moriones* oder die *sanniones* genauer einzugehen habe ich hier noch keine Veranlassung, s. Zielinski 38 ff. und 57 f., dem ich auch hier durchaus nicht durchgehend beistimmen kann. — Man vergleiche übrigens, was im letzten Kapitel zu *sanna*, *sannio* und griech. μωκός gesagt wird.

Figuren durch den schon in alter Zeit sehr ausgebildeten Charakter des Bauern oder des bäurischen Sklaven seinen weiteren Inhalt erhalten haben. Sobald den Tölpel vom Lande als eine lächerliche Figur aufzufassen überhaupt möglich war, gehört es zu den beliebtesten Possenmotiven, ihn unter allen möglichen Formen zur Erheiterung auftreten zu lassen. In den *agrestes Satyri*, den Naturburschen des Feldes und Waldes, war gar mancher Zug schon ausgebildet, der für den allgemeinen *rusticus* vortrefflich auszunutzen war. Derjenige, welcher der Welt das künstlerische Lustspiel überhaupt geschaffen hat am Fürstenhofe von Syrakus, Epicharmos war es, der den Typus des Bauern (ἀγρωστῖνος) zuerst den feinen Stadtleuten der sicilischen Residenz zur Erheiterung vorgeführt hat; die Attiker sind ihm auch darin bald nachgefolgt, Antiphanes hat auch mit diesem Motiv an die sicilische Posse angeknüpft. Es ist nicht nötig, hier auf die Eigentümlichkeiten des komischen Bauern weiter einzugehen[1], um so weniger, als seine Tracht und seine Lieblingsspeise noch für unsere spätere Darstellung von Bedeutung sein wird.

Es ist wichtig im Auge zu behalten, dafs die Haupttypen, die als die ältesten volkstümlich-komischen uns entgegentreten, ihre Charakteristika finden in körperlichen Gebrechen, in ungeschlachtem Fressen, in Tiernachahmung und Tiergestalt. Dazu kommt der Typus des Alten — es ist das einzige komisch brauchbare Lebensalter — und des Bauern — es ist der von vornherein am meisten an sich komische Stand. Der Agroikostypus hat so zu sagen den weitesten Umfang in einer bald wenig festen und mit allen jenen andern sich mischenden Form. Und endlich ist das Ithyphallische hier und da noch in einer Figur beson-

1 Seine Art und Entwicklung hat O. Ribbeck dargestellt: *Agroikos* in den Abhandlungen der k. sächs. Ges. der Wiss. Phil. hist. Kl. X 1888. Darauf verweise ich im allgemeinen.

ders hervortretend geblieben oder geworden. Der Sklave aber ist es vor allem, der alle diese Züge vereinigen kann.

Bald werden in Griechenland die komischen Typen feiner und mannichfaltiger, so leicht man auch die alten Grundformen immer wieder erkennen kann. Es kommt neues aus andern Gebieten hinzu. Scheint der Name des Kolax[1] aus dem Osten zu kommen, so hat den Charakter des Parasiten — mit seinem ursprünglich geistlichen Titel — wiederum Epicharmos geschaffen. Die typische Beschreibung des in der Komödie so zukunftsreichen Schmarotzers und Tafelclowns steht in einem seiner Stücke.[2] Man mufs sich erinnern, wie in Sicilien gerade die Zunft der Lustigmacher und Gaukler — sie waren zu den komischen Figuren der Bühne oft genug die niedern Kollegen — geblüht hat und von da vielfach ausgegangen ist. Ein Syrakusaner stellt in des Xenophon Symposion die Liebesscene des Dionysos und der Ariadne mit glänzendem Erfolge dar, einen Mimos, wie die gewesen sein mögen, die Sophron litterarisch gestaltet hat.[3] Allerlei bestimmte Formen bildeten sich aus für Narrheit und Spafsmacherei aller Art in freierer Aeufserung.[4] Sie aber stehen in natürlichen Beziehungen

1 Für die Darstellung der Entwicklung dieses Typus habe ich auf O. Ribbeck *Kolax* in den genannten Abhandl. IX zu verweisen.

2 S. 226 in A. O. F. Lorenz' Fragmentsammlung.

3 S. R. Hirzel *Dialog* I 25.

4 Die γελωτοποιοί haben auch in Griechenland schon in mancherlei Richtung sich entwickelt wie später anderswo. Das darf bei Seite bleiben. Wenigstens an den 'Narrenbund' der 60 in Athen — eine Art Karnevalsgesellschaft — will ich erinnern (Athen. XIV p. 614^{d}), weil die Beinamen von Mitgliedern ὁ κάραβος oder Ζωμὸς μέλας zu beachten für uns ganz wichtig sein könnte (s. unten S. 88 ff.). Sie versammelten sich im Tempel des Herakles. Mit solchen Genossenschaften haben die Iobakchen der athenischen Inschrift jedenfalls mehr Ähnlichkeit als mit orphischen Kulten. — Die γελωτοποιοί leiteten sich her von Rhadamanthys und Palamedes, Athen. a. a. O. Anaxandrides frgm. 19 K.

zur Komik der Bühne. Und eigentlich gehören ja auch alle die Gaukler bei Tafel und die gewerbsmäfsigen Possenreifser der hohen und reichen Herren zu diesen niedern Vorbildern oder Abbildern der komischen Bühnenfiguren, oft auch zu ihren letzten entarteten Nachkommen. Aus der Wirklichkeit der Clowns und Hofnarren hat die Bühne manchen Zug sich angeeignet, sie hat gewifs gerade im Anfang die Clowns in Zwischenscenen oder am Schlufs auftreten lassen in Scenen, die natürlich nicht aufgezeichnet waren. Nichts ist, um nur eines zu nennen, häufiger als die Prügel und Kopfnüsse des Parasiten, dessen zerschlagene Ohren auch an der Maske sichtbar waren, wie vordem der geprügelte Sklave in der rohen dorischen Posse. Und bemerkenswert mag es sein, wie gerade die Maske des Parasiten ihre Karikatur in der weitern Entwickelung wieder immer nur darin sucht, einen Tiertypus, den des Schweines, recht deutlich auszuprägen.[1]

Es wäre wenig angebracht, wollte ich die Entwicklung der alten Komödienfiguren weiterhin ins einzelne verfolgen. Das Eigentümliche der alten Posse ist aber dies: sie hat vor allem solche feste Typen ausgebildet, die dann weiter fortgepflanzt werden, sie hat an all den Orten, wo sie für uns kenntlicher auftaucht, mythologische Travestien geliefert und Stücke aus dem Leben, die sich fast alle zwischen jenen festen Typen abspielten. Bedenkt man, dafs aller Wahrscheinlichkeit nach die Stücke des Epicharm sowohl wie die in Tarent und die ältesten Komödien in Athen kurze Possen von nicht mehr als ungefähr dreihundert Versen waren[2] und dafs nach allem, was wir von der spätern Komödienentwicklung wissen,

---

1 Man braucht sich nur Darstellungen einer Maske wie etwa die bei Ficoroni *De larvis scenicis*, Tafel LIII, rechts in der Mitte auf einem Cameo anzusehen, als Beispiel vieler andern.

2 S. Usener *Rhein. Mus.* XXVIII 418 f. Birt *Buchwesen* 496 f.

am Schlusse der Stücke eine bunte Reihe improvisirter Scenen angereiht zu werden pflegte[1], in denen die eigentlichen Narrenfiguren ihr besonderes Gebiet gehabt haben, so mag man eine Vorstellung mitnehmen von Form und Wesen vieler ähnlichen Spiele, wie wir ihnen noch oft begegnen werden. Wenn wir auch die Verfeinerung jener Charaktertypen auf der attischen Bühne übergehen, so mag doch auch hier das von Wert sein, dafs Aristoteles in einem aus seinem Buche über die Komödie geretteten Stücke als die eigentlich an sich selbst komischen Charaktere innerhalb der Komödie seiner Zeit bezeichnet die Ironischen (εἰρωνικά), die Renommisten (ἀλαζωνικά) und die eigentlichen Possenreifser (βωμολόχα)[2], derselbe Ari-

1 In der Hauptsache gewifs richtig hat Poppelreuter in der erwähnten Dissertation ausgeführt, wie aus alten Thierchören und regellosen Possenspielen zusammen altattische Komödien enstanden sein mögen. Wie gewisse Typen, deren oben erwähnt wurden, in die Tiervorführungen hereinkommen, möchte vielleicht die besondere Nennung der vier Vögel ahnen lassen, die in Aristophanes *Vögeln* v. 268 ff. aufser dem Chor besonders eingeführt und nachher als Musiker verwendet werden. Wenigstens ist der Name des κατωφαγᾶς geradezu neu gebildet, um einen Vogel *manducus* (μαίσων) einzuführen; wird er doch auch gleich mit dem Kleonymos, dem gefräfsigen, feigen Falstaff verglichen. Der Hahn wäre auch verständlich, der ἔποψ scheint ihm auch mit der λόφωσις möglichst zu gleichen. Der φοινικόπτερος ist am Ende nur des ganz Wunderbaren und Grotesken wegen da; freilich langbeinige und langhalsige Vögel in einer Aufführung zeigt uns auch die bisher kaum beachtete Vase, die unten S. 55 f. besprochen wird. Gerade die Verkleidung eines langschnäbeligen Vogelungetüms benutzte man für den Musiker ganz ähnlich, wie etwa in einem Schönbartspiel, das der Kurfürst Johann Georg von Brandenburg im Jahre 1592 veranstaltete, die Musikanten mit grofsen Posaunen und Trompeten in eben solchen Tiermasken an der Spitze des Aufzugs gingen (so auch zu sehen in dem Aquarell von Adolf Menzel in dem Festalbum für die Kaiserin von Rufsland).

2 S. Bernays *Rhein. Mus.* VIII 563 u. 577 ff. aus dem Coislinianus, bei Pollux VI 122 stehen so nebeneinander κόλαξ βωμολόχος εἴρων.

stoteles, der charakteristisch genug die Komödie vom homerischen Margites[1], von dem alten Lied von einem 'Dümmling', einem Narren herkommen läfst.

Man mag sich nun noch einmal der Entwicklung der Dienerrolle in der Komödie erinnern, die oben angedeutet wurde, um zu verstehen, dafs eine Anzahl der Typen, die ausgebildet waren, namentlich der recht eigentlich in der Komödie komischen Figuren, durch die Person des Dieners, des Sklaven repräsentiert wurde. Ich brauche keine Worte darüber zu machen, wie sehr die Wirklichkeit der verschmitzten, durchtriebenen, bäurischen, frechen oder schmarotzenden Sklaven Einflufs auf solche Ausgestaltungen hatte; auch in der äufsern Figur mag manches erst daher sich erklären: wenn der Sklave gerade so oft blondes oder rotes Haar[2] hat, sollte es allein, was wohl auch einmal angegeben wird, auf die Eigenschaft des Fuchses zurückgehen[3], und nicht auch daher stammen, dafs so viele Sklaven aus den Ländern am Pontos, aus Thrakien oder sonsther kommen, wo sie lockiges (was auch oft besonders angegeben wird) oder helles Haar trugen? Daher ist Xanthias ein so häufiger Sklavenname und bleibt es so vielfach für die Figur des komischen Dieners.[4] So wird denn auch dem Bühnen-

1 Bedenkt man die ursprüngliche Bedeutung des Namens Μαργίτης, so erkennt man auch hier, wie eine ithyphallische Gestalt zum Dümmling wird.

2 Der Unterschied ist bei den Griechen nie scharf bezeichnet worden.

3 S. Ps. Aristot. *Physiognomon.* c. 67: οἱ πυρροὶ ἄγαν πανοῦργοι· ἀναφέρεται ἐπὶ τοὺς ἀλώπεκας. Auch das πυρρόν oder πυρσόν des Gesichts spielt bei diesem Vergleich eine Rolle, Aristot. *Physiognom.* c. 6. Zu πυρροὶ σάτυροι s. Wieseler *Satyrspiel* 155.

4 Es wäre höchst lehrreich zu untersuchen, wie weit sich noch in den Namen der Personen in der Komödie, die zum Teil redende Namen sind, die Vorstellungen wiederfinden und erhalten haben, die sich zu Typen verdichtet hatten, und die Spuren der Entwicklung, die die Komödie genommen hat. Ein Wink nach

sklaven oft ein besonderer Kranz in die Höhe starrender Haare aufgesetzt (στεφάνη τριχῶν), während ja das Charakteristikum von jeder Art parasitischer Figur der Glatzkopf ist. Ein äufserst lehrreiches Zeugnis, wie alle die eigentlich komischen Typen mit ihren Abzeichen an den Dienerrollen, den Masken der Sklaven sich festsetzen, sich auf sie gewissermafsen zurückziehen, ist das Maskenrepertoir einer alexandrinischen Schauspielertruppe, das uns Pollux erhalten hat. Nur wenige der bekannten Züge der alten komischen Figuren und sie nur leise angedeutet finden sich bei den übrigen Rollen, am meisten bei der Rolle des Alten; die allmählich stark differenzierten Sklavenmasken sind ganz zusammengesetzt aus den alten Charakteristika der Glatze oder des Haarkranzes, der schwarzen oder der roten Haare, der Stumpfnase oder der Vogelnase, der hochgezogenen Augenbrauen oder der schielenden Augen.[1]

---

dieser Seite hin könnte wohl dem, was Leo *Plautinische Forschungen* 96 ff. anführt, hinzugefügt werden, vgl. v. Wilamowitz *Aristoteles und Athen* II 175 ff. (wo die Bemerkung von der gleichen Bildung von Tiernamen und Sklavennamen sehr wichtig ist). Bei Plautus braucht man nur, abgesehen von seinen eignen ganz anders gearteten Neubildungen (Leo a. a. o. S. 98), an die Pseudolus oder Strobilus (s. oben S. 39) (auch Sceledrus gehört wohl dahin, oder ist er obscön?) oder Milphio (zu μίλφαι u. ä., was mir sehr verständlich scheint) zu erinnern, Sosia und Xanthia (s. oben S. 45) kommen schon von der alten Komödie her. Den häufigen Simo verstehen wir ohne weiteres, von Parasitennamen wie Curculio, Saturio, Gnatho gar nicht zu reden. Obscöne Namen wie Palästrio, Peniculus u. a. bedürfen auch kaum der Erklärung; zu Ballio vgl. Bücheler zu Herondas VI 69. Manches weist noch deutlich in die dionysische Sphäre, wie die Magd Bromias. Ein Parasit heifst direkt Gelasimus. Besonders bedeutsam mag auch der Name des Kupplers in Terenz' Adelphi, Sannio, sein. Eine Untersuchung über die Personennamen der griechischen und römischen Komödie im Zusammenhange würde den Niederschlag aller Epochen der Komödienentwicklung aufdecken können.

1 Pollux IV 148 f.: τὰ δὲ δούλων πρόσωπα κωμικὰ πάππος, ἡγεμὼν θεράπων, κάτω τριχίας ἢ κάτω τετριχωμένος, θεράπων

Einen Begriff von der Zähigkeit gewisser äufserer Kennzeichen können uns auch hier und da Personalbeschreibungen noch bei Plautus geben. Ich will nur zwei anführen. Der schlaue lustige Sklave — und Pseudolus ist so recht ein Vertreter dieses Typus — wird so beschrieben:

Rotkopf ist er und ein Dickwanst, dicke Waden, dunkle Haut,
Dicken Kopf und scharfe Augen, feuerrotes Maul und riesig
Grofse Füfse[1] —

und von einem komischen Alten heifst es:

Graukopf ist er, Krummbein, Dickwanst, kleiner Kerl mit Riesenmaul,
Dunklen Augen, Hängebacken und dazu ein wenig Plattfufs.[2]

οὖλος, θεράπων Μαίςων, θεράπων Τέττιξ, ἡγεμὼν ἐπίςειςτος. ὁ μὲν πάππος μόνος τῶν θεραπόντων πολιός ἐςτι, καὶ δηλοῖ ἀπελεύθερον. ὁ δὲ ἡγεμὼν θεράπων ςπεῖραν ἔχει τριχῶν πυρρῶν, ἀνατέτακε τὰς ὀφρῦς, ςυνάγει τὸ ἐπιςκύνιον, τοιοῦτος ἐν τοῖς δούλοις οἷος ὁ ἐν τοῖς ἐλευθέροις πρεςβύτης ἡγεμών. ὁ δὲ κάτω τριχίας ἀναφαλαντίας ἐςτὶ καὶ πυρρόθριξ, ἐπηρμένος τὰς ὀφρῦς. ὁ δὲ οὖλος θεράπων δηλοῖ μὲν τὰς τρίχας, εἰςὶ δὲ πυρραὶ ὥςπερ καὶ τὸ χρῶμα. καὶ ἀναφαλαντίας ἐςτὶ καὶ διάςτροφος τὴν ὄψιν. ὁ δὲ Μαίςων θεράπων φαλακρὸς πυρρός ἐςτιν. ὁ δὲ θεράπων Τέττιξ φαλακρὸς μέλας, δύο ἢ τρία βοςτρύχια μέλανα ἐπικείμενος καὶ ὅμοια ἐν τῷ γενείῳ, διάςτροφος τὴν ὄψιν. ὁ δὲ ἐπίςειςτος ἡγεμὼν ἐοίκοι ἂν τῷ ἡγεμόνι θεράποντι πλὴν περὶ τὰς τρίχας.

1 *Pseudolus* 1201 ff.:

Rufus quidam, uentriosus, crassis suris, subniger,
Magno capite, acutis oculis, ore rubicundo, admodum
Magnis pedibus.

Etwas weniger typisch ist die Beschreibung des *atriensis* Saurea *Asinaria* 400 f.:

Macilentis malis, rufulust, aliquantum uentriosus,
Truculentis oculis, commoda statura, tristi fronte;

2 *Mercator* 639 f.:

Canum, uarum, uentriosum, bucculentum, breuiculum,
Subnigris oculis, oblongis malis, pansam aliquantulum.

Wir erkennen noch deutlich die alten traditionellen Züge der Figuren der alten Posse.

Freilich, die so beschrieben werden, trugen längst nicht mehr die grotesken tiergestalteten Masken der alten Komödie. Man vergleiche die Darstellung einer Scene einer rhinthonischen Posse mit ihren Fratzen und eine Darstellung einer Scene der neueren Komödie mit ihren maſsvollen Gesichtern, die fast nur noch, und das nur bei einigen Masken, durch den an den Seiten nach oben breitgezogenen Mund an die alte Art der komischen Karikatur erinnern. Woher kam diese Änderung, diese Reform?[1] Es kann kaum verkannt werden, wenn man die schon lange vorhandenen Masken der Tragödie und die Fratzen der ältesten komischen Spiele, die beide nichts mit einander gemein haben, vergleicht mit den Masken der spätern Komödie, daſs diese zu einem Teile mindestens abgeleitet oder beeinfluſst sind von den tragischen Masken. Ihnen sind sie in ihrer ganzen Art analog, nur daſs eben die Züge der alten Karikaturen in der Verzerrung des Mundes, in der Form der Nase, in den hochaufgerissenen, vorquellenden oder aber schielenden Augen und ähnlichem, wenn auch in wesentlicher Abschwächung und stark vermenschlichter Form als ty-

---

Dagegen halte man — vgl. unten S. 51 f. — die Beschreibung des Jünglings *Captivi* 646 f.:

macilento ore, naso acuto, corpore albo, oculis nigris,
subrufust, aliquantum crispus, cincinnatus.

1 Wir würden auf solche Fragen ganz einfach Antwort aus urkundlicher Überlieferung geben können, wenn wir von all den gelehrten Arbeiten des Altertums über Masken etwas besäſsen, von Aristophanes von Byzanz περὶ προσώπων, von einem Homeros Sellios (Suidas) περὶ τῶν κωμικῶν προσώπων, dazu περιοχαὶ τῶν κωμικῶν προσώπων, bis zu Varros *de personis* — was uns zersprengt an Notizen erhalten ist, giebt nur sehr wenig, in dem oben berührten Punkt, der deshalb auch ganz übersehen worden ist, gar keine Auskunft.

pische Charakteristika bei etlichen Figuren festgehalten sind. Aber eben auch nur bei etlichen Figuren haben sich diese bereits gemilderten Kennzeichen der alten komischen Masken erhalten. Denn die Darstellungen von Komödienscenen und Maskengruppen, die der neuern griechischen oder der lateinischen Komödie ihre Typen entlehnen, stellen durchweg den jungen Mann und die junge Frau oder das junge Mädchen mit entweder ganz unverzerrten, absichtlich die ganz natürliche Gesichtsform wiedergebenden Masken dar oder aber geben ihnen eine solche, die nur wie eine Milderung der tragischen Maske erscheint (mit einer etwas geringeren Mundöffnung, aber ohne Onkos). Dagegen haben der komische Diener und der Alte, meist auch die Alte, in ihren verschiedenen Typen und nur sie die oben genannten Kennzeichen alter Karikatur, den grofsen verzerrten Mund vor allem, die karikierte Form der Nase, die Richtung der Augen und was sonst schon mehrfach erwähnt wurde. Aufs schärfste scheiden sich die beiden Gruppen von Masken.

Man mag sich durch die Darstellungen[1] der beiden Seiten eines Weihereliefs, die dazu vielleicht besonders geeignet sind, die verschiedene Art der tragischen und dieser verschiedenen Gruppen von komischen Masken in die Erinnerung zurückrufen. Unter den drei komischen die eine mit der Mundöffnung und den andern Kennzeichen aufser dem Onkos und zugehörigem Haaraufsatz ganz wie die entsprechenden tragischen, eine ganz wie ein natürliches menschliches Gesicht gebildet ohne jede traditionelle Verstärkung irgend welcher Züge und dazu die gegen die andern ungeheuer abstechende Dienermaske mit dem riesigen Maul, der platten Nase, den herauf-

---

1 Bei Schreiber *Hellenische Reliefbilder* Tafel XCVIII; die besprochenen Beispiele sind bekannt oder leicht zugänglich.

gerissenen Augenbrauen. Ganz ähnlich ist die Zusammenstellung auf dem bekannten Schauspielerrelief des Lateran.[1] Die Maske, die der Schauspieler — denn ein solcher ist es ohne Zweifel — in der erhobenen Linken hält und aufmerksam ansieht[2], ist die eines jungen Mannes, eine durchaus ernste, eine, wenn man so sagen darf, gemildert tragische, ohne Zweifel die, welche er selbst tragen will. Gleicher Art ist die auf dem Tische links vor ihm liegende, es ist die einer jungen Frau. Und von dieser rechts grinst uns die bekannte ganz grotesk komische Dienermaske an.

Die gleiche Zusammensetzung zeigt sich bei einer Anzahl Maskengruppen, welche die Wände des Peristyls in einem Hause ganz in der Nähe des kleinen Theaters in Pompeji schmücken.[3] Dafs die einzelne Gruppe jedesmal die zusammengehörigen Masken eines bestimmten Stückes darstellt, beweist ohne weiteres die Gruppe am Südende der Ostwand des Peristyls, welche die Personen einer Andromeda erkennen läfst, d. h. links die Maske des Perseus mit der bezeichnenden Harpe, rechts die

---

1 Ausführlich beschrieben bei Benndorf-Schöne *Die antiken Bildwerke des lateranischen Museums* S. 123 ff., jetzt auch bei Schreiber a. a. O. Taf. LXXXIV.

2 Den Sinn, den das Relief haben soll, erklären Notizen, wie die vom Schauspieler Äsop, dafs er lange Zeit vor der Maske die Rolle einstudiert habe, Fronto p. 147 N: *tragicus Aesopus fertur non prius ullam suo induisse capiti personam, antequam diu ex aduerso contemplatus, pro personae uultu gestum sibi capesseret ac uocem;* Plinius *h. n.* VII 53. Analog ist eine Gruppe wie die bei Ficoroni Taf. LXXXII, wo auch ein Schauspieler offenbar memorierend vor der auf einem Podium liegenden Maske sitzt. Es wird uns schwer, eine rechte Vorstellung zu haben von der typischen und zugleich bis ins einzelne charakterisierenden Bedeutung einer solchen Maske.

3 Veröffentlicht und besprochen von Robert *Arch. Zeitung* XXXVI (1878) Tafel 3, 4, 5 und S. 13 ff.

Masken der Andromeda, des Kepheus und der Kassiopeia und in der Mitte den Kopf des Ungeheuers.[1] Zwei Gruppen komischer Masken, die sich eben dort mit den tragischen korrespondierend befinden, zeigen wiederum die Masken des Jünglings, des Mädchens oder der jungen Frau mehrmals in der Form, die uns fast verleiten kann, sie für tragische zu nehmen, und daneben unter jeder der Gruppen die grotesk komische Maske des Sklaven und einmal noch die gleichartige des Alten. Auch ein bekanntes Relief einer Komödienscene im Museo nazionale zu Neapel zeigt so recht die Grundverschiedenheit dieser beiden Gruppen von Personen. Links zwei Alte mit den ganz komischen Masken, rechts ein betrunkener Jüngling, der von einem Sklaven gestützt wird: das Nebeneinander der Jünglingsmaske mit einer ganz leise übertriebenen Mundöffnung und des Sklaven mit der ins maſslose entstellten Fratze ist für uns besonders lehrreich.[2] Am ausgiebigsten aber zeigen diese durchgehende Verschiedenheit der Komödienmasken die Dramenillustrationen, die wir besitzen. So zeigen die Scenenbilder des vatikanischen Terenzcodex durchweg, daſs einerseits Jünglinge und Frauen (auſser etwa einmal alten Frauen), andererseits Sklaven und Greise sich ganz genau in der angegebenen Weise scharf voneinander scheiden.[3]

---

1 Wie Robert zuerst erkannt hat. Die Gruppen finden sich natürlich a. a. O. beschrieben. Ich hebe nur das Hauptsächlichste heraus.

2 S. die Abbildung bei Schreiber a. a. O. Tafel LXXXIII. — Ich brauche nicht noch mehr Gruppen anzuführen. Die Gruppen pompejanischer Oscillen oder aber die bekannten Masken des Herakleitosreliefs im Lateran und die des Mosaiks im gabinetto delle maschere des Vatikans gehören auch hierher, ja man kann dort einigemale im Zweifel sein, ob nicht tragische und komische Masken verbunden sein sollen.

3 Das sind auch die sonst ganz mangelhaften Abbildungen bei Wieseler *Theatergebäude und Denkmäler des Bühnenwesens*

Ich habe nur Bekanntes zum Belege angeführt und brauche um so weniger weitere Beispiele zusammenzutragen. Begreift es sich doch leicht genug, wie diese Vereinigung von Maskenarten zu stande kam. Nicht blofs, dafs eine Reform alle Masken nach Mafsgabe der Tragödie änderte und gegenüber den alten tierischen Fratzen milderte; es wurden geradezu tragische Masken, natürlich in etwas zum niedern Spiel herabgestimmter Form, hereingenommen unter die andern komischen. Der alte Maison oder Myllos erhält sich und der alte Pappos und etwa einmal die Makko in nur etwas gemilderter Fratzenhaftigkeit, immer der Sklave und der Alte, die zu den stehenden komischen Typen geworden sind. Hinzu kommen die Rollen des jungen Mannes und der jungen Frau, die alles und jedes Komischen im Äufsern entbehren, des Liebhabers und der Liebhaberin. Wann kommen diese Rollen als typische in die Komödie? Um dieselbe Zeit, als Liebesverhältnisse in ihr dargestellt zu werden anfingen, als die Komödie ein bürgerliches Schauspiel wurde. Der Vorgang jener Maskenreform wird ohne weiteres verständlich, wenn man bedenkt, dafs die mittlere und neuere Komödie abstammt von der Tragödie des Euripides und ihre direkte Erbin und Nachfolgerin ist. Euripides hat die erotischen Verhältnisse auf dem Theater entwickelt, er hat recht eigentlich die Bühnenrollen des Liebhabers und der Liebhaberin geschaffen. So giebt die Geschichte der äufsern Maske eine wertvolle Bestätigung für die deutlich erkannte Entstehung und Geschichte der neuen Komödie selbst. Sie ist ein bürgerliches Schauspiel, das direkt aus dem euripideischen Drama wird, mit einigen komischen Figuren,

---

Tafel X erkennen zu lassen im stande. Mir liegen auch ausgezeichnete Tuminello'sche Photographien der Illustrationen zum Phormio vor.

die aus dem frühern komischen Drama stammen. Denn das eigentlich 'Aristophanische' ist mehr und mehr verschwunden: wieder ist Stoff der Komödie die Travestie des Mythos und die Typen des Lebens wie in den alten Possen. Aber jetzt lehrt euripideische Kunst die Probleme und die Scenen anders gestalten. Wir erkennen immer besser die Elemente dieser Neugestaltungen.

Es ist sehr bezeichnend, dafs nach der oben angeführten Stelle des plautinischen Amphitruo dadurch, dafs ein Sklave eine Rolle im Stücke hat, die Tragödie zur Tragikomödie wird. Der Name Tragikomödie, der schon bei Deinolochos im epicharmischen Kreise, dann in der mittlern Komödie bei Anaxandrides und Alkaios vorkommt, bekommt dadurch eine ganz besondere Bedeutung für diese Entwicklung. Freilich gilt er ja nur den Stücken, die wieder aus dem Mythus das Spiel gestalten.

Jedenfalls aber erst dann, wenn wir jene Maskenreform erkennen, verstehen wir die besondere Stellung des Sklaven in der Komödie, der auch von euripideischen Figuren in seinem Wesen stark beeinflufst gerade am Ende der ältern Komödie eine Reihe früherer burlesker Figuren in sich vereinigt und zum eigentlichen Träger des Komischen in der Handlung dieser Schauspiele geworden war.

So wird die Geschichte dieser Gestalt, die uns besonders wichtig ist, die mannigfachen Elemente ihres Wesens deutlicher erkennen lassen und im besondern manches lehren, was dem Verständnis der Scenen und Figuren, das wir suchen, dienen wird: aber bisher sind keine andern Scenen in den Gesichtskreis getreten als solche, in denen alle Auftretenden in mancherlei wechselnden Formen, aber immer komisch kostümiert, wenigstens maskiert sind, so gut wie der scherzende Sklave der Tragödie tragisch kostümiert war wie die andern, die

neben ihm auftraten. Komische Figuren, lustige Diener haben wir zu mannigfachen Typen sich entwickeln sehen im griechischen Bühnenspiel. Die Darstellung von lauter komischen Personen würden wir wohl zu deuten wissen: ein Drama, in dem eine komische Figur neben tragischen aufträte, hat uns bisher noch nicht begegnen wollen.





Drittes Kapitel.

Lustige Figuren des griechischen Satyrspiels.

Ein altes attisches Vasenbild[1] stellt sechs Männer dar, die in kriegerischem Aufzuge auf Delphinen reiten, und neben ihnen einen Flötenspieler; eine weitere Darstellung darunter zeigt ebenso sechs Männer, die auf Straufsen reiten, begleitet von einem Flötenspieler, dazu aber ein Figürchen, wie sie keine andre der analogen Darstellungen solchen Tiermummenschanzes kennt: ein ihnen entgegen gewendetes scherzhaft vor den Heranreitenden kauerndes Männchen; es ist bärtig und hat deutliche Pferdeohren.

1 *Museum of fine arts Boston. Catalogue of greek etruscan and roman vases by Edward Robinson.* nr. 372 *large skyphos later black-figured style decorated with what appear to be chorus scenes from early Attic comedies.* Schon da wird an die ἰχθύες des Archippos erinnert.

Dafs die älteste Komödie zusammengekommen ist aus den Tieraufzügen, die irgendwelche Komasten am Feste vorführten[1], und den phallischen burlesken Figuren, von denen eben jene vollbauchigen Dämonen der Fülle dargestellt wurden, kann schwerlich bezweifelt werden. Wahrscheinlich ist es, dafs diese grotesken Gestalten 'Satyroi' genannt wurden. Jedenfalls ist nichts sicherer, als dafs die 'Satyroi' nicht die Böcke bedeuteten, deren Chor in der Entwicklung der Tragödie eine Rolle spielt. Sonst hätten nimmermehr die Pferde des Satyrspiels Satyroi genannt werden können.[2] Es ist eine allgemeinere

---

1 S. v. Wilamowitz *Herakles* I[1] 54.

2 Löschcke hat das *Mitt. d. ath. Inst.* XIX (1894) 522 f. endlich einmal scharf betont. Ich schliefse mich seiner Erörterung in diesem Punkte ganz an. Über das Verhältnis von lat. *satura* und gr. σάτυρος werde ich unten meine Meinung aussprechen. Jener Satz Löschckes bleibt doch ganz bestehen, wenn auch hier und da Spuren der Bocksgestalt an den Choreuten des Satyrspiels nachweisbar sind. Auf dem attischen Pandorakrater des British Museum (*Journal of hell stud.* XI 11) haben die Choreuten an ihrem Schurz ein Bocksschwänzchen, Masken mit Bockshörnern und Bockshufe, aber sie haben Pferdeohren. Auf der Neapler Satyrspielvase haben die Choreuten zwar einen Schurz aus Bocksfell (jedenfalls aber brauchte man überhaupt häufig solche Schurze von Bocks- und Ziegenfellen; einen Schurz aus Stoff hat ja wenigstens einer auf dem Bilde), aber Pferdeschwänze und Masken mit dem 'bekannten ionischen Silenstypus'. Wie G. Körte im Anhang zu Bethes Buch *Prolegomena zur Geschichte des Theaters im Altertum* S. 342 mit Recht betont, sind das die einzigen Vasenbilder, welche für das Kostüm des Chores im Satyrspiel in Anspruch genommen werden können. Aber so wenig man die Choreuten des Pandorakraters ohne weiteres Pferde nennen könnte, so wenig kann man die der Neapler Vase Böcke nennen. Dafs später die Pferdegestalt überwog, zeigen doch die von der Bühne jedenfalls beeinflufsten Thiasoi der Schalenmaler. Wir sehen nur deutlich, wie sich Böcke und Pferde in der Gestalt der Choreuten mischen und allmählich die Pferdegestalt überwiegt. Wir sehen mit Augen, wie die Pferdegestalt herzukommt und umgestaltet. Auch die Figur einer schwarzfigurigen Trinkschale des 5. Jh., die Körte aus

Bezeichnung solcher Dämonen, auch der Dämonen in der oder jener Tiergestalt — werden doch auch die Bocksdämonen Satyrn genannt. Nicht blos für menschengestaltige Dämonen — die ja doch gewifs auch ursprünglich irgend welcher Tiergestalt entstammen — ist es der Name, sondern für sie alle, für eine Gattung, deren Grenze und Art zu bestimmen wir uns hier nicht zu bemühen brauchen. Jedenfalls ist die Figur auf dem Vasenbilde mit ihren Pferdeohren ein Satyros so gut wie die Choreuten des Satyrspiels. Haben wir da nicht geradezu eine bildliche Urkunde aus einer Zeit der Komödie, da sie aus dem Tierchor und Satyroi — oder einem Satyros — bestand[1], der Komödie, die diesen nach Analogie der Tragödie viel später gebildeten Namen noch gar nicht trug? κῶμοι waren die vermummten Chöre, σάτυροι waren die Possen treibenden Schauspieler dazu. Hiefsen die Stücke einst auch 'Satyroi'? Es ist recht bedeutsam, dafs die Stücke des Rhinthon, dessen Figuren

der Sammlung Kyros Simos in Theben abbildet und erklärt (a. a. O. S. 339 f.), zeigt die Mischung: Bockshörner und Pferdeschwanz. Der ältere Pandorakrater zeigt die überwiegende Bocksgestalt, die jüngere Neapler Vase überwiegende Pferdegestalt. Der Pandorakrater gehört in die Zeit um 450: zehn oder zwanzig Jahre vorher wird in einem aischyleischen Satyrspiel der Choreut noch einfach 'Bock' angeredet (im Prometheus πυρκαεύς). Aber dabei bleibt es, dafs später die Pferde unmöglich mit einem Worte bezeichnet werden konnten, das direkt 'Böcke' bedeutet hätte; wohl aber sind sie früher, als sie ganz Böcke waren, später, als sie halb Böcke, halb Pferde, waren und endlich als sie Pferde waren, immer bezeichnet mit einem Worte, das alle diese Gestaltungen umfassen kann: es waren immer σάτυροι. Im übrigen gehe ich hier auf die Bockschöre, τραγῳδοί und Dithyrambenchöre, die Pferdegestalten und auf die Entwicklung der Tragödie überhaupt nicht ein.

1 σατυρικὴ κωμῳδία s. u., vgl. Leo *Hermes* XXIV 82. Man erinnere sich der Σάτυροι des Ekphantides, des Kratinos und auch noch späterer Komiker. Noch viele andere Titel zeigen die enge Beziehung der ältesten Komödie zum Satyrspiel.

ja erweislich denselben Ursprung und dasselbe Äufsere hatten wie die der altattischen Komödie, Satyrkomödien genannt werden. Aber ich will hier nicht den Versuch machen, in eine Zeit einzudringen, da die später sogenannte Komödie und das später sogenannte Satyrspiel sich wer kann wissen wie nahe standen, da sich einmal für die Schauspieler jener das Äufsere der dickbauchigen Phallosdämonen, für den Chor dieses das Äufsere des Pferdedämonen, die speziell den Namen der Silene führten, festgesetzt hat; ich will auch nicht untersuchen, wie der typisch Silenos genannte Schauspieler des Satyrspiels — Satyroi sind die Satyrn und er selbst allesamt[1] — sich entwickelt haben mag. Es liegt mir fern, im Vorbeigehn diese schweren Probleme lösen zu wollen. Aber stellt sich nicht leicht eine Verbindung her zwischen dem Silen, dem kleinen Scherzmännchen des Bildes, und dem Silen des spätern Satyrspiels, der da, wo wir es wissen können, recht eigentlich die lustige Figur des ganzen Stückes ist?

Zwischen den Possen, die vor Aristophanes liegen, die er verdrängt zu haben sich rühmt, und den ältesten Satyrspielen ist, soweit wir überhaupt noch sehen können, ein unverkennbarer Zusammenhang. Man braucht nur daran zu erinnern, wie oft in alten Satyrspielen die Figur des Herakles offenbar die Hauptrolle ausmacht; und die fressenden geprellten Heraklesse waren ja Hauptpersonen der voraristophanischen und, fügen wir gleich hinzu, auch der epicharmischen und rhinthonischen Posse.[2] Man wird sich die Prügeleien, die Ringerscenen, all die 'megarischen' Späfse nicht toll genug denken können bei den ältesten

1 Er ist cατύρων ὁ γεραίτατοc Euripides *Kykl.* v. 100. Er ist der Vater der andern, s. Wilamowitz *Herakles* I[1] 82 Anm. 46.

2 S. Aristoph. *Frieden* 741 und Schol. zu der Stelle. Lorenz *Epicharm* S. 126 ff. Völker *Rhinthonis fragmenta* S. 40 f. Vgl. auch Welker *Nachtr. zur äsch. Trilogie* S. 318 ff.

Komoi und den ältesten Satyroi. Von ihrer weiteren getrennten Entwicklung braucht keine Rede zu sein. Die Satyroi waren im Laufe der Zeit nur noch der Chor eines Schlufsstückes tragischer Aufführungen geblieben, dessen übrige Personen jetzt diejenigen der entwickelten Tragödie waren. Ihr Äufseres mag sich in dieser Verbindung immerhin beträchtlich verändert, auch gemildert haben. Aber mehr, als wir leider schildern können, haben die Satyroi, deren entzückend unverschämtes Treiben die attischen Schalen zeigen, ihre alte göttliche Frechheit weiter getrieben im Satyrspiel, von dessen meist gewifs im höchsten Mafse burlesken Vorführungen man sich eine viel zu zahme Vorstellung zu machen pflegt.

Vielleicht weil der Kyklops des Euripides das einzige ganz erhaltene Satyrspiel ist. Aber auch da verlangt so manche Scene die allerdrastischeste Darstellung. Man stelle sich vor, wie in der Scene, da der Kyklop betrunken gemacht wird, das Untier da liegt, und um ihn herum hüpft der Silen, der bald vor bald hinter ihm den Wein austrinkt, mit den frechsten Scherzen. Das plumpe Zupacken der grotesken Riesengestalt und das fortwährende Entwischen, das um und über ihn Springen des durchtriebenen alten kleinen Glatzkopfes und schliefslich die gewifs sehr plump lächerlichen Versuche des Trunkenen, den scherzhaften Alten wie einen Lieblingsknaben seiner erwachten Leidenschaft dienstbar zu machen, hat die Wirkung der Scene ausgemacht, die mancher Erklärer nach der blofsen Lektüre als unbegreiflich lang ausgedehnt bezeichnet hat. Das ganze Stück zeigt, dafs der Silen die eigentlich komische Figur ist: so in den Verhandlungen mit Odysseus, da seine unüberwindliche Trinklust ihn auf den Tauschhandel eingehen läfst, so in seinen Wein- und Liebesphantasien, als er getrunken hat, die in den ungeniertesten Wendungen sich bewegen; und die Worte, in die er seine wenig anständige

Vorstellung von Helenas Leidenschaft für des Paris bunte Hosen und von dem biedern Kerlchen, dem Menelaos, kleidet, schliefsen mit dem Stofsseufzer: gäbe es doch keine Weiber — aufser für mich allein. Dazu die naive Angst, Lüge und Denunciation des Feiglings, als der Kyklop kommt, sein komisch hochtrabender Schwur an das liebste Kyklöpchen, sein Herrchen, dafs er nicht gethan habe, was er eben gethan hat, seine zwischen den Dialog der andern geworfenen Witze wie der, dafs der Kyklop ein abgefeimter Schwätzer werden könne, wenn er die Zunge des Odysseus verzehre, und besonders seine hauptsächlich in gewandten Sprüngen und allerhand lächerlichen Stellungen bestehende komische Rolle in der oben erwähnten Scene: liest man das Drama durch, so wird man nicht leugnen, dafs er im Gegensatz zu allen andern Personen, die eine verhältnismäfsig ernste Diktion bewahren, die auch im ganzen nicht einmal als Travestie wirken soll, die allein an sich schon komische, in jedem Wort und Auftritt absichtlich burleske Figur des Spiels ist. Wie sich diese Gestalt des skurrilen, zottigen, glatzköpfigen, immer derbkomischen Alten im Spiele herausgebildet hat, wäre schwer zu sagen. Ganz abgesehen von den andern mannigfaltigen Entwicklungen der Silensvorstellung, mag allerdings, wenn die Beziehung zwischen den später Komödie und Satyrspiel genannten Formen lustiger Vorführungen so eng war, wie sie uns scheinen wollte, eine Einwirkung des komischen Pappostypus auf den Schauspieler der Satyrtänze stattgefunden haben. Oder auch umgekehrt? Eine Zeit gab es gewifs, da der Silen der erste und einzige Schauspieler zu dem Satyrchore war, er, der schon längst als der alte Pfleger des Dionysos, der trunken weise, der selige Greis auf seinem Esel als unentbehrlicher Teilnehmer des Thiasos von der Volksphantasie geschaut und von der Kunst dargestellt ward — eine köstliche Schöpfung dionysischer Volkslaune.

Der Silen — von manchen speziellen Zügen, die er mitbringt, abgesehen — ist als Schauspieler was die Satyrn als Chor sind. Sie sind also weiterhin, als die Schauspieler der ausgebildeten Tragödie hinzutreten, die eigentlich komischen Figuren des vierten Stückes. Sie scheinen für dieses Stück unentbehrlich zu sein. Und doch hat dieses Spiel von früh an noch andere burleske Elemente, die es im Laufe seiner Geschichte weiter ausbildet. Nichts ist beliebter, als irgend einen der wüsten Unholde, der gewaltigen alles vernichtenden Ungeheuer, deren die Sage so mannigfache geschaffen, auf die Bühne zu bringen und ihre Ungeschlachtheit im Gegensatz zu der hüpfenden Skurrilität des Silen und der Satyrn erst recht wirken zu lassen, wie denn riesige Gestalten derart sehr vielfach in den verschiedensten Litteraturen zu grotesk komischer Wirkung verwendet worden sind.[1] Die Komposition des euripideischen Kyklops ist auch hierin typisch. Ein solcher Unhold, ein Held, der ihn überwindet, der Silen und die Satyrn, die meist von der Knechtschaft des Ungeheuers befreit werden, das ist nicht blofs in den meisten Satyrspielen des Euripides wie im Syleus, Skiron, Busiris das Schema, sondern auch in sehr vielen andern. Sehr oft ist der Kampf ganz eigentlich vorgeführt und die mannigfachen Fragmente, die sich auf Ringen und Ringkampf beziehen, zeigen, dafs man mit diesen Kämpfen die palästraliebenden Athener ganz besonders amüsiert hat.[2] Antaios und

---

1 Man denke nur an Pulcis *Morgante*, Rabelais *Gargantua* u. ä., mehr bei Schneegans *Geschichte der grotesken Satire*, Strafsburg 1894, 101 ff.

2 Man beachte z. B. das lange Bruchstück über die Athleten aus des Euripides *Autolykos* (fr. 282 N²), das damit zusammenhängen mag, dafs Autolykos der Lehrer des Herakles im Ringkampf war, *Apollod.* II 4, 9. Auch im Kerkyon des Aischylos zeigt ein Fragment die Beschäftigung des Stückes mit dem Ring-

sein Ringkampf mit Herakles ist das Thema eines solchen Spiels des Phrynichos; Palaistai Satyroi ist eines des Pratinas, Antaios und Kyklops des Aristias, um nur die ältesten uns bekannten zu nennen. Und eine Notiz, die ohne Zweifel auf die besten Quellen zurückgeht, sagt direkt, dafs im griechischen Satyrspiel die Satyrn auftraten oder ihnen ähnliche lächerliche Figuren wie Autolykos Busiris.[1] Man kann daraus schliefsen, dafs sogar die Satyrn wegbleiben konnten und das Lächerliche des Spiels blofs auf solchen andern Gestalten beruhte. Die Erwähnung des Autolykos weist auf eine Gruppe von Stücken, die eine ganz besondere Rolle solcher Art im Satyrspiel ausgebildet hat: Autolykos, Sisyphos, Odysseus, die als Glieder einer Familie behandelt[2] und als diebisch, lügnerisch,

---

kampfe (fr. 102 N²) ebenso wie etwa im Amykos des Sophokles (fr. 108 N²), von sehr vielen andern nicht zu reden. — Auch z. B. die Sphinx in dem Satyrspiel des Aischylos hat zu den grotesk wirkenden Ungeheuern solcher Stücke gehört, und Crusius hat ja die Darstellung einer Lampe aus Castelvetrano und eines unteritalischen Vasenbildes vortrefflich zu solchen Bühnenscenen in Beziehung gesetzt und erklärt, in den *Abhandlungen für Overbeck* S. 102 ff. Ich möchte nur wissen, ob die Darstellung in der Hamilton'schen *Collection Tischbein of engravings from ancient vases* II 37 (der Silen steht genau so mit einem Vogel in der Hand vor einem Jüngling, wohl Dionysos selber, der den Vogel füttert) mit jener Zusammenhang hat.

1 Diomed. p. 490, 20, Sueton p. 16, 1 R: *Latina Atellana a graeca satyrica differt, quod in satyrica fere satyrorum personae inducuntur aut si quae sunt ridiculae similes satyris Autolycus, Busiris* etc. Wie aus dem *aut* folgt, wird hier angenommen, dafs auch im griechischen Satyrspiel die Satyrn nicht unbedingt notwendig waren.

2 So wird im Ἀχαιῶν σύλλογος zu Odysseus gesagt (fr. 142 N²):

ὦ πάντα πράσσων, ὡς ὁ Σίσυφος πολὺς
ἔνδηλος ἐν σοί, πανταχοῦ μητρὸς πατήρ.

Alle Änderungen πάντα χὠ oder μητρὸς βατήρ, πάντα κοὺ μητρὸς πόσις u. dgl. sind falsch und überflüssig; man mufs nur nach σοί interpungieren, wissen, dafs μητρὸς πατὴρ der Vater der Antikleia,

erfinderisch eine besondere Art komischer Figuren darstellen. Man kann sogar erkennen, dafs der vielgewandte Odysseus hier und da in einem Stücke so sehr die heitere Person abgegeben haben mufs, wie kaum irgend eine andre jener genannten Gestalten. Man betrachte die Bruchstücke der aischyleischen 'Knochensammler' und überzeuge sich, dafs Odysseus es ist, dem das lachenschaffende Geschofs, die übelriechende Schale, an den Kopf geworfen wird.[1] Offenbar war er als Bettler verkleidet, wie bei Homer[2], und der heitere Eindruck wird dadurch nicht geringer gewesen sein, dafs Odysseus sich in grofser Prügelei für jene Unbill rächt. Nicht viel anders hat der neckende und geneckte Odysseus dem zornwütigen

---

Autolykos ist, und ἔνδηλος ἐν σοί zu beiden Gliedern beziehen. ὁ Σίσυφος πολὺς und πανταχοῦ μητρὸς πατήρ entsprechen sich chiastisch.

1 S. frgm. 179 N² und 180:

> ὅδ' ἐστὶν ὅς ποτ' ἀμφ' ἐμοὶ βέλος
> γελωτοποιόν, τὴν κάκοσμον οὐράνην,
> ἔρριψεν οὐδ' ἥμαρτε· περὶ δ' ἐμῷ κάρᾳ
> πληγεῖς' ἐναυάγησεν ὀστρακουμένη
> χωρὶς μυρηρῶν τευχέων πνέους' ἐμοί.

mit Schol. zu Lycophr. v. 778: παρ' Αἰσχύλῳ φαίνεταί τις τὸν Ὀδυσσέα τύψας ὀστράκῳ ... vgl. Soph. fr. 140 aus dem Ἀχαιῶν σύλλογος ἢ σύνδειπνοι

> ἀλλ' ἀμφὶ θυμῷ τὴν κάκοσμον οὐράνην
> ἔρριψεν οὐδ' ἥμαρτε· περὶ δ' ἐμῷ κάρᾳ
> κατάγνυται τὸ τεῦχος οὐ μύρου πνέον·
> ἐδειματούμην δ' οὐ φίλης ὀσμῆς ὕπο.

S. Plutarch. *de adulat. et amic.* p. 74ᵃ: ὁ παρὰ Σοφοκλεῖ τὸν Ἀχιλλέα παροξύνων Ὀδυσσεύς κτλ. Die Arbeit von Johannes Schmidt *Ulyxes comicus* giebt nicht gerade tiefere Einsicht in die Bühnengeschichte des Odysseus. Es hätte für die Theatergeschichte solcher überkommenen Heldencharaktere typischen Wert, zu erkennen, wie aus dieser Figur einerseits ein Schurke, ein Intrigant, andrerseits eine lustige Figur werden mufste.

2 Dort wirft Antinoos den Schemel nach ihm XVII 462 ff. und Eurymachos die Fufsbank XVIII 394 ff.

Achilleus in des Sophokles 'Achäercommers' gegenübergestanden. Die Reste aller dieser Stücke zeigen es auch, dafs man sich die Aufführung mancher Satyrspiele gar nicht toll genug denken kann und dafs etwa die Erinnerung an die tollen Farcen, die man heute noch in Italien nach den ernstesten Tragödien zuzugeben pflegt — auch sie bestehen ja meist in der volkstümlichen Komik des Springens, Purzelns, Hauens, Schiefsens und dergleichen — noch lange nicht ausreicht, eine Vorstellung zu geben von dem wahrhaft göttlich ungenierten Treiben, dem kindlichen und volkstümlichen Burlesken der attischen Bühne. Hätten wir ein Spiel etwa von Aischylos, der für den genialsten der Satyrspieldichter galt, wir würden eine Parallele aus anderm Gebiet zu aristophanischen Komödien haben, ebenso phantasievoll, ebenso unvergleichlich, Travestien, so grotesk, wie sie vielleicht nie zum zweiten Male erfunden sind.

Wiederum eine ganz andere Figur, als die oben genannten, machte das Satyrspiel z. B. aus dem Thersites. Man denke sich, wie Chairemon im 'Achilleus dem Thersitestöter', von dem strahlenden Helden den häfslichen verwachsenen Spitzkopf zu Tode ohrfeigen läfst[1], um sich klar zu machen, wie auch da die Figur eines parasitenähnlichen geprügelten Dümmlings ausgebildet war. Mehr als alle andern ist aber als burleske Person Herakles verwendet worden, und da flossen die verschiedenen Typen des ungeheuerlichen Unholdes, des geilen, dummen Fressers, des plumpen Geprellten in eins. Ihn besafs, wie oben erwähnt wurde, die älteste Komödie und

1 S. Prokl. Chrestom. p. 458. Eustath. Il. p. 208, 2: ἡ δὲ νεωτέρα ἱστορία καὶ ἀναιρεθῆναι τὸν Θερσίτην ὑπ' Ἀχιλλέως λέγει κονδυλισθέντα ὁπηνίκα τὴν Ἀμαζόνα Πενθεσίλειαν ἐκεῖνος ἀνελὼν κτλ. S. Nauck TGF[2] p. 782. Über eine andere typische Verwendung des Thersites als komischer Figur siehe weiter unten.

das älteste Satyrdrama in gleicher Weise. Die alte voraristophanische Komödie und die dorischen Possen, Epicharm und das altattische Satyrspiel, die mittlere Komödie und Rhinthon, alle kultivierten sie diese Figur, und ihre komische Weiterausbildung wurde nicht im mindesten gestört durch den glänzend gelungenen und öfter nachgemachten Versuch des Euripides, den Herakles als ernste Person auf das Theater zu bringen. Und nicht blofs eine Fülle von Titeln[1] und Bruchstücken läfst die Geschichte des komischen Herakles rekonstruieren, eine Menge von Denkmälern, vornehmlich Vasenbildern, veranschaulicht die mannigfachen scherzhaften Situationen, in die er gebracht wird. Abgesehen von den Scenen, die auch das Satyrspiel besonders geliebt hat, da er mit Syleus oder Busiris oder Linos oder Antaios seine Begegnungen hat: bald greift er im Tempel in wüster Gier nach einer Frau, sie zu bewältigen[2], bald liegt er trunken vor der Thür einer Hetäre und wird von der alten Kupplerin aus einem wenig erfreulichen Gefäfs begossen[3], bald

1 Alkestis und Antaios des Phrynichos, Antaios des Aristias, Omphale des Ion, Kyknos (ein Kyknos des Aischylos als besonderes Stück ist von mir beseitigt, *Rhein. Mus.* XLVIII 144), Linos, Omphale des Achaios, Herakles am Tainaron, Telephos des Sophokles, Eurystheus, Syleus, Busiris des Euripides, Λιμόϲ (Λοιμόϲ doch wohl?) des Dionysios (in dem die Satyrn dem Herakles Klystiere geben, um ihn zu heilen, s. *Rhein. Mus.* XLVI 31) sind noch lange nicht alle die Satyrspiele, in denen für uns erkenntlich Herakles eine Hauptrolle gespielt hat. Dazu die Stücke des Epicharm und Rhinthon, s. oben S. 58. Eine Anzahl hierhergehöriger Komödien zählt Ribbeck auf *Agroikos* S. 6 Anm. 2. Herakles ist für die Komödie, wie Ribbeck ausführt, besonders der ἀγροῖκοϲ, der böotische Grossknecht, und so hat ihn Dikaiarchos beschrieben im Βίοϲ Ἑλλάδοϲ FHG II p. 238 M.

2 Stephani *Mon. dell' Ist.* IV 12, auch bei Heydemann *Arch. Jahrb.* I 279.

3 Benndorf *Griech. und sicil. Vasenbilder* 44, aus der ersten Hälfte des 3. Jahrhunderts. Es ist deutlich eine Theaterscene.

trägt er ganze Gastmähler samt den Tischen für sich fort und wird von Hermes verfolgt[1], bald verfolgt er selbst andre mit der übelduftenden Vase[2]; es ist eine Fülle der mannigfachsten Geschichten, die sich um den vielseitigen Heros gruppieren. Viele dieser Bilder zeigen die direkteste Beziehung zum Theater. Die Bühne des Altertums hat diese Figur, scheint es, nie aufgegeben. Nicht nur, dafs etwa noch Tertullian drei gefoppte hungrige Herkulesse erwähnt[3], ja, die unverkennbaren Herkulesfiguren, die heute noch in dem türkischen Schattenspiel, dem sog. Karagöz, dem Hauptvergnügen des türkischen Fastenmonats Ramadan, in Konstantinopel ähnlich verwendet werden[4], reden eine deutliche Sprache von der

---

1 Heydemann *9. Hall. Winckelmannsprogr.* S. 20. Überhaupt giebt dieses Programm vielerlei Belege für den komischen Theater-Herakles.

2 Heydemann *7. Hall. Winckelmannsprogr.* Tafel III 3, dazu S. 21 ff. Aufser an den genannten Stellen findet man besonders Material bei Stephani *Der ausruhende Herakles, Mémoires de l'académie de St. Pétersbourg* VI. Série S. 129 ff., 151 ff., 195 ff., 236 ff. Jahn *Philol.* XXVII 17 ff. *Compte rendu* 1869 p. 157 ff. Auch aus Pompeji stammen Darstellungen des trunkenen Herakles. Dafs er in der oft gemalten Augescene auch betrunken dargestellt ist, zeigt jetzt deutlich das in der neuen casa dei Vetti gefundene Wandbild. Solche Gemälde gehen natürlich mittelbar auch auf Anregung des Theaters zurück. Besonders wichtig ist noch die Terrakottafigur attischer Fabrik, die einen komischen Schauspieler als Herakles darstellt, aus dem Anfang des 4. Jh. bei Stephani *Compte rendu* 1869 pl. 2, 9, dazu S. 158. Ich kann hier nicht entfernt alles vorhandene Material zusammenstellen, da die zuerst mit beabsichtigte Darstellung der Entwicklung des Hercules comicus zu sehr aus dem Rahmen dieser Untersuchung herausfällt.

3 Tertull. *Apol.* 15. Eine Stelle des Aristides II p. 405 Dind. ἤδη δέ τις cάτυρος τῶν ἐπὶ cκηνῆς κατηράcατο τῷ Ἡρακλεῖ, εἶτά γ' ἔκυψε προcιόντος κάτω zeigt, wie bekannt der typische Satyrspiel-Herakles auch damals war.

4 S. die Abhandlung von K. G. Jacob *Der muslimische Fastenmonat Ramadan,* auf die mich E. Maafs aufmerksam macht,

unaustilgbaren Zähigkeit dieser komischen griechischen Volksfigur. Denn dafs sie dort am Bosporus aus dem Besitz des griechischen Volkes und byzantinischen Reiches stammt, liegt auf der Hand, und man kann sich leicht vorstellen, wie die in Alexandria von hellenistischer Zeit an und in Byzanz im Mittelalter noch gebräuchlichen Marionettenspiele, für die uns doch nur zufällig allein tragische Aufführungen bezeugt sind[1], gerade solche Figuren in ihrem Repertoir behielten und weiterüberlieferten.

Für die altgriechische Zeit aber kann das bekannte neapler Vasenbild, das die Festfeier eines Satyrspielsieges darstellt[2], lehren, wie sehr die Person des Herakles, die sich dort neben denen des Silen, eines Königs und eines Weibes — dafs dies Laomedon und Hesione sein müfsten, ist schwerlich mit Recht behauptet[3] — und den Satyrn allein findet, wie sehr diese für das Satyrspiel damaliger Zeit typisch war. Und das bestätigt sich, wenn in den Gräbern von Kertsch immer nur Masken des Dionysos und der Ariadne — beide sind ja auch auf jenem Bilde

---

und die dort angeführten Werke. Man findet da auch mehrere der Figuren, zu denen typisch die des Herakles gehört, abgebildet.

1 Wir wissen aus Herons Buch über die Verfertigung von Automaten (in den *Mémoires présentés par divers savants à l'Académie* I. Serie, IX (1884) S. 117 ff. wieder herausgegeben von V. Prou; vgl. R. Schöne *Arch. Jahrb.* V 73 ff.), wie eine Tragödie Nauplios mit Marionetten zu Alexandria in der Kaiserzeit (s. Diels *Sitzungsber. d. Berl. Ak.* 1893, S. 106, 5) gegeben wurde; er erwähnt sonst nur noch eine Apotheose des Dionysos. Zur Zeit des Athenaios spielten auf dem Theater des Dionysos zu Athen Marionetten. Wir wissen noch mancherlei von diesen Possen in byzantinischer Zeit, aber soviel ich weifs nichts über komische Figuren und Vorführungen, die doch ohne Zweifel die Hauptsache auf diesen Puppentheatern waren.

2 Auch bei Baumeister *Antike Denkmäler* Taf. V.

3 v. Prott in den *Schedae criticae Hermanno Usener oblatae* p. 51.

als Herren des Spiels dargestellt —, der Satyrn, des Silen und des Herakles sich fanden.[1] Wie man die Bedeutung dieser Masken im Grabe erklären mag — es ist mir kein Zweifel, dafs sie in der Auffassung der Seligen als Satyrn und Dionysosthiasoten ihren letzten Grund hat[2] —, jedenfalls läfst sich nicht verkennen, dafs man das Ensemble der typischen Satyrspielmasken in die Gräber legte. Ähnliche Masken etrurischer Gräber werden später noch über eine andre Art solcher Spiele Aufschlufs zu geben vermögen.

Nur wenn man die Bedeutung der Heraklesfigur auf der Bühne kennt und erwägt, dafs auch das Auftreten solcher 'lächerlichen Personen', wie sogar eine Überliefe-

---

1 S. Stephani *Compte rendu* 1878 und 1879, S. 14 ff., 19 ff., 24 ff.

2 S. *Nekyia* 77 ff. Der Gedanke, dafs das Leben ein Schauspiel ist und mit dem Tode die Maske abgelegt wird, der allerdings im Altertum merkwürdig häufig ausgesprochen wird (Ersilia Lovatelli *Thanatos* 16), kann doch unmöglich den Brauch veranlafst haben. Jedenfalls sind auch die Silenmasken nicht, wie Bulle *Die Silene in der archaischen Kunst d. Griech.* Münch. Diss. 1893 S. 70 f. annimmt (der im übrigen die richtige Erklärung freilich mehr andeutet als ausführt), auf Etrurien beschränkt. Sogar, um nur eins anzuführen, in samischen Gräbern des 6. Jahrhunderts hat Joh. Böhlau Silenmasken gefunden, wie im Casseler Museum zu sehen ist. — Der Brauch, Masken in Gräber zu legen, hat drei Wurzeln. Die Gesichtsmasken wie die mykenischen, auch manche bei Naturvölkern, sollen der gerade in ganz ursprünglichen Kulturzuständen häufigen Vorstellung gemäfs, dafs die Gesichtsform das Wesentliche des individuellen Menschen darstellt, diese Form bewahren. Das hat schliefslich auch noch die hellenistischen Porträts der ägyptischen Gräber veranlafst. Andererseits ist es uralter Brauch, dafs man sich durch Anlegen der Masken des Gottes und seiner Diener diesem weiht, gleich setzt und zugesellt, und der Thiasos bei Dionysos soll ja die Toten aufnehmen. Und endlich hat die Maske von allerlei γοργονεῖα her apotropäische Bedeutung bekommen. Eine Veräufserlichung der Gepflogenheiten, die sich aus den drei Momenten entwickelten, ist es, wenn man die Masken des gebräuchlichen Theaterthiasos einfach mit ins Grab legt.

rung uns sagt, ein Stück allein zu einem 'Satyrspiel' machen kann, wird man die euripideische Alkestis als viertes Stück verstehen können. Nur die Scenen des trunkenen Herakles, besonders sein Gespräch mit dem Diener, kurz Herakles allein ist an sich komisch in dem Stück. Mag man nun der Neigung des Euripides es zuschreiben, dafs das burleske Element so sehr zurückgedrängt und ihm nur der notwendigste Raum zugestanden wird, oder mag man ihn eine fast fertige Tragödie durch diese Einlage hastig zu dem notwendigen vierten Stücke zurechtstutzen lassen, jedenfalls ist es die Heraklesfigur allein, die das Stück zu dem macht, als was es aufgeführt und aufgefafst wurde.[1]

---

1 Die von Alfred Schöne in der Kieler Kaisersgeburtstagsrede von 1895 '*Über die Alkestis des Euripides*' vorgetragene Ansicht kann ich nicht für richtig halten. Die Meinung, dafs die Alkestis eine Parodie der Alkestis des Phrynichos sei, beruht zunächst darauf, dafs die letztere für ein ernstes Stück und nicht für ein Satyrstück gehalten werden müsse; sonst kann es nicht wiederum parodiert werden. Und die Meinung, dafs das Stück des Phrynichos ein burleskes gewesen sei, ist kaum so schlecht begründet, wie es Schöne S. 20 scheint. Auch ihm ist ja wahrscheinlich, dafs der Ringkampf des Thanatos und Herakles vorgekommen, und ist nicht, um von Eur. *Alk.* v. 1140 ff. abzusehen, soviel sicher, dafs fr. 2 bei Nauck p. 720 cῶμα δ' ἀθαμβὲc γυιοδόνητον τείρει (Hesych. I p. 61) auf den im Ringkampfe überwältigten Tod geht, 'der doch kein Entsetzen kennt'? Und überwältigt kann er dann nur sein durch Herakles. Dafs Herakles bei Phrynichos nur eine burleske Figur sein konnte, hat wohl auch die kurze Darlegung oben ergeben. Dafs die beiden Scenen zwischen Admet und seinem Gaste und zwischen Admet und seinem Vater als Parodie wirken könnten, will mir nicht einleuchten, auch wenn die Behandlung von Gastrecht und Sohnespietät nicht blofs auf unser so ganz anderes Gefühl seltsam wirkte. Es giebt weniges, was uns den Unterschied der Zeiten in diesen Empfindungen so deutlich vor Augen führte wie diese Scenen. Admet ist freilich etwas zu sehr zum Feigling misraten — aber dafs er dem Stück einen 'heitren Charakter' und eine 'komische Wirkung' geben könne, will mir nicht möglich scheinen. Euripides kritisiert wie

Unsre Kenntnis von der Entwicklung des Satyrdramas ist ja so beklagenswert gering. Kaum dafs wir die Hauptphasen erkennen können und manche Formen, in denen es möglich war, bleiben uns ganz verborgen. Erst in alexandrinischer Zeit können wir bemerken, wie durch Mischung mit andern Dichtungsarten das Satyrspiel manchen neuen Weg einschlägt. Aber wer wüfste zu sagen, was die satyrischen Dramen des Kallimachos, was gar die zahlreichen des Timon enthalten haben mögen?[1] Wir wissen, dafs ein Sositheos als Wiederhersteller des alten Satyrspiels gepriesen wird[2] und gerade von ihm hat es einen Daphnis gegeben.[3] Schon der Titel zeigt, wie die bukolische Poesie hier ihren Einzug auf die Bühne hält, in der Form der Satyrposse. Wir hören verwundert, wie im Lager Alexanders in Indien ein Satyrspiel aufgeführt wird, in dem athenische Verhältnisse, Harpalos

---

oft die ihm gegebene Form der Handlung, die er doch beibehält; in ihm sieht man schon andre uns verwandtere Empfindung in jenen Punkten auftauchen und wie öfter, da er sie unvermittelt aussprechen läfst, mifsraten die Charaktere. — Merkwürdigerweise ist Schöne nicht aufmerksam geworden auf einen Punkt, an dem allein ein den Phrynichos parodierender einzelner Zug wirklich nachweisbar sein könnte. Nach Aristophanes *Frösche* 910 hat Phrynichos es aufgebracht, auf der Bühne Personen gar nichts sagen zu lassen (παρὰ Φρυνίχῳ τραφέντας); Euripides verwendet das *Alk.* 1143, der es ja nicht nötig hatte; oder wenn es ihm aus irgend einem dramaturgischen Grunde erwünscht schien (denn dafs er damals 438 noch 2 Schauspieler im 4. Stücke verwendet, kann die mannigfachsten Gründe haben; wie oft ist in dem gröfsten Teil eines Stückes kein dritter nötig und ein Schauspieler wird für die andren Stücke geschont), so hat er das dazu benutzt, einen Hieb nebenbei auszuteilen ganz analog dem auf Aischylos in der Erkennungsscene am Grabe in der Elektra. Oder acceptiert er einfach ohne parodische Absicht das probate Mittel des Phrynichos?

1 Vgl. Welcker *Griech. Tragödien* III 1270 ff.

2 Dioskorides *Anthol.* VII 702, dazu Welcker a. a. O. und Wieseler *Satyrspiel* S. 56 f.

3 Nauck TGF² p. 821.

und seine Hetären, verspottet werden fast nach Art der alten Komödie; aber wir verstehen die Überlieferungen über dieses Stück nur schwer und von dem Manne, dessen Titel es trägt, von Agen, wissen wir nicht das geringste.[1] Und philosophische 'Satire', Spott gegen Menedemos und seine Sekte war der Inhalt eines Satyrdramas des berühmten Lykophron: Beziehung zur spätern Komödie und auch zu Dichtungen wie den Sillen — und auch den Satyrspielen? — des Timon läfst sich schwerlich verkennen.[2]

In allen diesen Stücken scheint der Satyrchor nicht gefehlt zu haben. Für Sositheos beweist es ein Epigramm auf ihn, das unter dem Bilde eines Satyrn stand[3], für Lykophron beweisen es die Fragmente seines Menedemos.[4] Und das Repertoir der Alexandriner hatte, wie Pollux bezeugt, eine Silen- und drei typisch verschiedene Satyrmasken.

Das Kenntlichste in der Entwicklung des Spiels ist seine Hinneigung zur Komödie, ihrer Art und ihren Motiven.[5] Das Wertvollste, was in letzter Zeit aus dem

---

1 Nauck TGF² p. 810 (bes. *Athen.* XIII p. 595 f.), v. Duhn *Jb. f. Phil.* CXI (1875) 37 ff., Leo *Hermes* XXIV 82, Hirzel *Dialog* I 435.

2 Nauck TGF² p. 817. Vgl. Gercke *Rhein. Mus.* XLVII 319 ff.

3 S. bes. Welcker a. a. O.

4 S. bes. fr. 1 N², *Athen.* X p. 420 b Λυκόφρων ὁ Χαλκιδεὺς γράψας σατύρους Μενέδημον, ἐν οἷς φησιν ὁ Σιληνὸς πρὸς τοὺς σατύρους κτλ.

5 Dahin gehört wohl auch das Satyrspiel Πέρσαι des Anaxion in Teos, das nicht mit den aischyleischen Πέρσαι, wohl aber mit einer Posse des Epicharm und des Pherekrates eben dieses Titels in eine Linie zu stellen sein wird. Auf den Persa des Plautus weist Lüders hin *Dionysische Künstler* 104. Es ist eigentlich ein sehr naheliegender Gedanke, dafs die Mythentravestien der 'mittlern' Komödie vom Satyrspiel stark beeinflufst waren und beide Dramenarten sich immer näher kamen. Wir haben schwerlich die Mittel, das genauer zu verfolgen.

Schutt von Magnesia am Maiandros zur Geschichte des Theaters zu Tage getreten ist, lehrt uns als neues Satyrspiel neben einer üblichen Tragödie Hermione einen 'Opferer' Θύτης kennen.[1] Nur die Titel der Komödie[2] lehren ihn uns verstehen, und so bezeugt die Urkunde, wie das Satyrspiel in dieser Zeit in die Bahn des allbeliebten bürgerlichen Lustspiels hineingerissen wird.

Es wird später zu schildern sein, welcher Art Satyrspiele die römische Welt gekannt hat. Die Satyrspiele, die Horaz tadelt, Spiele selbstverständlich seiner Zeit[3], sind solche, in denen Davus, Pythias und Simo, sei es selbst auftreten, sei es ihrem Charakter nach vorgeführt werden. Die Personen des Satyrspiels sollen sich von ihnen unterscheiden. Den Silen aber und die Satyrn — das zeigt auch Horaz — gab es gewifs noch auf der Bühne in manchen dieser Spiele, ob in allen, werden wir erst später fragen können.

Die Entwicklung des griechischen Satyrdramas zeigt Stücke mit tragischen, ganz tragisch kostümierten Personen und einer typisch burlesken Figur, dem Silen, von jenen grotesken Unholden abgesehen, die im Äufsern jedenfalls nach tragischen Formen sich geberdet haben werden. Ein Stück mit tragischen Personen und einer lustigen, einem Pappos — ja; aber dieser Pappos ist der ganz bestimmte Silen, von dessen typischem Äufsern aus

1 S. O. Kern in den *Mitth. d. ath. Inst.* XIX (1894) 93 ff. 96 f. Weiteres darüber s. unten. Es stehen zusammen eine Tragödie Hermione eines Theodoros, eine Komödie Ὅμοιοι eines Apollonios und das Satyrspiel eben jenes Theodoros Θύτης. Ein andermal heifst das Satyrspiel Aias oder Protesilaos oder Palamedes.

2 Φιλοθύτης von Metagenes I p. 708 K. (vgl. φιλοθύτης *Wespen* 82 mit Schol.); Menanders Δεισιδαίμων, Antiphanes Οἰωνιστής, lateinische Stücke des Titels *Augur*, *Aruspex* gehören in die gleiche Gruppe.

3 S. unten S. 123 f.

den Zeiten, die in Betracht kommen mögen, ein stets im wesentlichen fest bestimmtes Bild hinreichend bekannt ist.

Man blicke zurück auf das Bild des Frieses in dem pompejanischen Hause, das eine tragische und eine komische Figur darstellte. Mit Satyrspielen, wie wir sie kennen, kann dies Bild nichts zu thun haben; wo wäre in diesen eine komische Maske? Es müfste ein Silen sein. Giebt es Satyrspiele, in denen neben den tragischen Personen statt des Silens eine mit komischer Maske auftritt? Giebt es Stücke, in denen die Figur des komischen Dieners, dessen Entwicklung wir früher überblickt haben, zu dem tragisch kostümierten Personal des Satyrspiels hinzuträte? Dann wäre gefunden, was wir suchten.





Viertes Kapitel.

Süditalische Possen.

Roms litterarische Kultur kam zuerst von Unteritalien und Sicilien. Von dort stammten die Dichtungen und ihre Übersetzer, die ersten lateinischen Dichter. Je mehr mit dem Pyrrhuskrieg seit lange die Verbindung zwischen dem Westen und dem Osten abgeschnitten war, desto mehr war Rom auf den litterarischen Besitz des Westens angewiesen. 272 wurde Tarent erobert, 212 Syrakus. Mimen und Satyrpossen, Scherzspiele und Sinnreden machten der Unteritaliker eigentümliche Kunst aus, und gerade die Gegenden einer vollständigen Mischkultur wie die Süditaliens haben immer ganz besonders Improvisatoren und Possenreifser aller Art hervorgebracht. Das Griechische, das Oskische und dann das Lateinische lebte dort nebeneinander, und wie Ennius hatten die Süditaliener drei Seelen in der Brust. Die formgewandten Übersetzungskünstler kamen von da nach Rom und schufen eine Übersetzungslitteratur, die gleicherweise die Mysterien

der raffiniertesten Schlemmerei und der tiefsten Philosophie, der frivolsten Scherze und der trockensten Aufklärung dem kaum litterarisch empfänglichen Volke Latiums lieferte. Ennius, der arme Schulmeister, übersetzte um Geld und Gunst die in ihrem Bestande ganz zufällige Bibliothek eines griechisch gebildeten römischen Vornehmen. Er übertrug auch vielerlei von den Scherzreden und Sinnsprüchen süditalischer Volkskomik; er schrieb *saturae*, die in den Resten, die wir haben, ganz und gar auf griechischer Litteratur beruhen. Es gab auch in Rom schon nationale volkstümliche Tänze und Scherze von mancherlei Art, die zu selbständiger litterarischer Ausbildung nie gekommen sind, weil zu frühe überlegenes Fremdes kam. Wie weit sie an der Entwicklung der mannigfachen späteren Erzeugnisse dieser Gattung einen vielleicht nicht unbeträchtlichen Anteil haben, ist schwer zu erkennen: es liegt mehr in der Anpassung des Fremden an die alte ursprüngliche Volksart als im Durchsetzen eigner Stoffe und Formen. *Saturae* aber gab es schon, ehe das Fremde kam. *Satura* heifst die Wurst, ein Name für die Posse, der durch die Bezeichnungen des Possenreifsers bei andern Völkern, Hans Wurst und Pickelhäring, auch Pumpernickel bei uns, Jean Potage bei den Franzosen und Jack Pudding bei den Engländern, Maccaroni und Finocchio oder Carciofi bei den Italienern und ähnliches ohne weiteres erklärlich wird. Es ist ziemlich genau die italienische *farsa*.[1] Das Alter

1 Etwas ganz Ähnliches ist der offenbar sprichwörtliche Gebrauch von *tyrotarichi patina* in einigen ciceronischen Briefen. Eine 'Schüssel Häringssalat' soll eine Serie von Scherzen bedeuten; *ad fam.* IX 16 besteht der Scherz in der doppelten Bedeutung eines ganz einfachen Mahles und einer Anzahl witziger Einfälle, die Paetus hinter ernsten Bemerkungen, wie eine Atellane oder einen Mimus hinter der Tragödie (s. § 7), angefügt. *Ad Att.* XIV 16 wird auf die gleichen Neigungen des Paetus angespielt; IV 8 macht die Sache ganz deutlich: *multa me in epistula tua*

der sprachlich zugehörigen Worte *satur* (Arvallied) *saturare satis satietas* verbürgt hinlänglich, dafs wir es nicht mit Lehnworten zu thun haben. Ist nun wirklich, wie neuerdings wieder vorgeschlagen wird[1], *satur* und cάτυροc ursprünglich dasselbe Wort und die *satura* der Mummenschanz der cάτυροι? Die Lautgesetze geben das nun einmal nicht zu[2], das griechische Wort müfste ἄτυροι heifsen. Wenn aber trotzdem nicht blofs antike Worterklärer, sondern auch der Befund römischer Litteraturentwicklung das vollständige Ineinanderfliefsen der Worte und dessen, was sie bezeichnen, ergiebt — und das ist der begreifliche Grund, immer wieder jenen Ausweg zu versuchen —, so ergiebt sich mit voller Sicherheit das Einzige, was möglich ist. *satur* und *satura* gab es als Wort und Sache von alters in Rom, die *saturae* wurden an Festen mit allerlei Mummenschanz aufgeführt. Man lernte die cάτυροι in ihren mannigfachen Bedeutungen und Erscheinungen in Süditalien kennen, und die, welche von Süden kamen und die cάτυροι so wohl kannten, lernten die römischen *saturae* kennen: man warf die ursprünglich ganz verschiedenen Worte, aber in verwandter Entwicklung ähnlichen Dinge zusammen zu der Mischung, die wir nun überall bemerken.[3] Nun gab es auch in

delectarunt, sed nihil magis quam patina tyrotarichi —. Den Brief *ad fam.* IX 16 (s. auch unten S. 108) gedenke ich an anderem Orte eingehend zu interpretieren.

1 von Löschcke in dem mehrerwähnten Aufsatz in den *Athen. Mitteil.* XIX (1894) 523 f.

2 Das hat v. Wilamowitz alsbald wieder entgegengehalten in dem Aufsatz *Hephaistos*, *Gött. gel. Nachrichten* 1895, Heft 3, S. 224 Anm.

3 Der Vorgang spiegelt sich auch in der wahrscheinlich varronischen Definition, die griechisches cάτυροc und lateinisches *satur* nebeneinander zur Wahl giebt, s. Leo a. a. O. S. 70. — Ob Glossen wie die CGL II p. 124, 47 *ludo (ludio)* cατυριcτής, p. 430, 2 cατυριcτῆc ὁ cκηνικόc *ludio* besondere Schlüsse gestatten? cατυριcτής ist griechisch nur der Schauspieler im Satyrspiel.

Rom *saturi*. Es scheint fast, dafs dieser Prozefs vor sich gegangen ist, ehe eine eigentliche litterarische Kenntnis der Dinge, die in Rom in dieses Gebiet fallen, beginnt. Denn Ennius nennt freilich seine gänzlich aus dem Griechischen übersetzten vermischten Scherze mit dem lateinischen Namen *saturae*. Aber müssen ihm nicht schon griechische Vorstellungen von den cάτυροι, die in seiner andern Seele so fest safsen, hineinspielen?[1]

Was von des Ennius Satiren bekannt ist, hat er alles aus griechischer Litteratur geschöpft. Für den Streit

---

1 O. Keller im *Philologus* XIV (1886) 391, *lat. Volksetymologie* 295 ff. will auch die *saturae* aus dem Griechischen kommen lassen, während er sonst ganz richtig scheidet: die rein lateinischen Worte und das griechische hereingekommene. — Eben der Titel des Ennius für das aus dem Griechischen Übersetzte wäre gar nicht zu verstehen, wenn nicht *saturae* schon irgendwie vorhanden und gebräuchlich waren. Hätte er aus dem Griechischen auch den Titel genommen, so wäre gar nicht einzusehen, wie er durch das Wort für eine beliebige gemischte Speise hätte veranlafst werden können statt *saturi* mit plötzlichen Gedanken an Würste, sakrale Schüsseln oder dergleichen *saturae* zu sagen. Dafs ihm in sein lateinisches Wort, das aber doch für die erzählten Geschichten oder ihre Form, gerade weil es so wenig mit ihnen zu thun hat, eine bestimmte traditionelle Bedeutung für den Leser haben mufste, dann schon das griechische mit seiner Bedeutung hineinspielt, ist dabei sehr wahrscheinlich. Den Titel von Ennius blofs aus der Sprache des Lebens (*per saturam*) eingeführt sein zu lassen, wie Leo *Hermes* XXIV (1889) will, scheint mir eben deshalb auch unmöglich. Fabeln *per saturam* — sind als solche *saturae* zu verstehen, wenn es zum ersten Mal aus der Fremde importirten Geschichten vorgesetzt wurde? Und wird nicht so der bekannte Bericht des Livius über die alten *saturae (impletas modis saturas descripto iam ad tibicinem cantu motuque congruenti peragebant)* innerlich durchaus wahrscheinlich? Hat '*der Litterarhistoriker*', den Livius benutzt, wirklich '*nur nach einem Ausdruck gesucht, der eine noch in freier Form sich bewegende Dichtungsart schicklich bezeichnen könnte*' und '*den von Ennius aus der Sprache des Lebens (per saturam) eingeführten Titel bezeichnend*' gefunden? Der livianische Bericht ist doch nicht so blofs nach griechischen Quellen konstruiert. Ich kann darauf hier nicht ausführlicher eingehen.

zwischen Leben und Tod findet sich die schlagendste Analogie in den Agones der griechischen Komödie, die doch sicher zu deren ältesten Bestandteilen gehören und vielleicht den alten Satyrpossen in Sicilien, Unteritalien und auch in Attika gemeinsam waren. Bei Epicharm findet sich ein Stück, das den Agon zwischen Erde und Meer darstellte, eines, dessen Namen Logos und Logina auf ganz ähnlichen Disput, wie etwa den der aristophanischen Wolken hinweist.[1] Im 6. Buch kam die Figur eines Parasiten vor ganz wie in der Komödie, wie sie typisch schon bei Epicharmos geschildert war. Und ebenso gemahnen alle anderen Reste[2] an die Scherze und Sinn-

1 Zwischen dem λόγος δίκαιος und ἄδικος. Der λόγος ἥττων und κρείττων erinnert mannigfach in der Rhetorik daran. Uralt ist offenbar das Motiv des Streites zwischen Sommer und Winter (unter den Aesopfabeln nr. 414 Halm). Es ist kein Zufall, dafs solche Agones ins Scherzhafte gewendet (λεκίθου καὶ φακῆς u. dgl.) bei Meleagros und Menippos weitergehen. Von Kallimachos gab es einen Streit zwischen Lorbeer und Epheu und zwar bezeichnenderweise in Choliamben. Dahin wird auch der Dialog gehören, mit dem bei Tiberius Asellius Sabinus so viel Beifall fand, *in quo boleti et ficedulae et ostreae et turdi certamen induxerat* (Sueton *Tiber*. c. 42). Ein *iudicium coci et pistoris iudice Vulcano* steht bei Bährens PLM IV 326. — Solche Agone kommen in er Poesie mancher Völker ähnlich vor. Woher auch immer, sie waren in den englischen Moralitäten in der elisabethanischen Zeit aufgekommen: 'Streit zwischen Freigebigkeit und Verschwendung' u. dgl. Die Streitgesänge am Schlufs von Shakspeares *Verlorner Liebesmüh* zwischen Sommer und Winter gehören ebendahin. Auch die deutsche Poesie kennt viel Ähnliches (vgl. Jantzen *Gesch. des deutschen Streitgedichtes im Mittelalter*, 1896), besonders sind diese Motive in italienischer Volkspoesie bis heute sehr beliebt.

2 Eine äsopische Fabel von der Haubenlerche läfst gleich an die Blüte solcher Erzählungen in den unteritalischen Städten denken, ohne dafs man erst an die noch später so reichen Sammlungen etwa sybaritischer Fabeln zu erinnern brauchte; weiter standen in den Satiren Wundergeschichten von den Arimaspen, wie sie gerade in den von Ennius überlieferten Zügen uralt waren, und die Novelle von dem Flötenspieler, der die Fische lockt, wie sie sich schon bei

reden der Biologen und Ethologen Unteritaliens und den ersten Komödiendichter in Sicilien.

Wie die Stücke des Epicharm hiefsen, kann niemand sagen. Eine sehr merkwürdige Notiz aber kann eine besondere Wichtigkeit erlangen. Eins seiner Stücke hiefs ὀρύα[1], d. h. Wurst, also dem Sinne nach genau das Gleiche wie *satura* oder *farsa*. Ob das nur so zu beurteilen ist, wie etwa ein Atellanentitel *satura*, kann schwerlich entschieden werden.

Alle die ersten Satirendichter Roms waren Süditaliener: Ennius, Naevius[2], Lucilius. Lucilius war ein Campaner. Wissen wir denn wirklich so viel von Lucilius, dafs wir eine freilich spät auftauchende Überlieferung, er habe Rhinthon nachgeahmt, so ganz abweisen können?[3] Es wird doch am Ende der Strom römischer

---

Herodot findet. Wenn schliefslich ein Vers hiefs *meum non est ac si me canis momorderit*, so klingt das deutlich an den κυνικὸς τρόπος des σαίνειν ἅμα καὶ δάκνειν an. Das sind die übrigen noch zu erkennenden Stoffe (Epicharmus, Euhemerus, Hedyphagetica, Sota, Protrepticus lasse ich beiseite, da sie nicht nachweisbar, nach meiner Überzeugung gewifs nicht zu den *saturae* gehört haben; sie könnten ja sonst nur bestätigen, was ich sagen will) und Wendungen, und wenn es nicht die Art und Form der Verknüpfung und Verwendung war, wer wollte finden, was an diesen *saturae* nicht aus dem Griechischen entnommen sein sollte?

1 Athen. III p. 94[f] χορδῶν τε μέμνηται Ἐπίχαρμος, ἃς ὀρύας ὀνομάζει ἐπιγράψας τι καὶ δραμάτων ὀρύαν. Hesych. s. v. χορδὴ ἑφθή. R. Wünsch weist mir die Stelle nach.

2 Dafs das Citat Festus p. 257 *ut apud Naevium ... in satura: quianam Saturnum populum pepulisti* wirklich diesen Naevius meint, ist doch wohl bei weitem das Wahrscheinlichste. Dann ist es ja auch ein Zeugnis von *saturae* vor Ennius. Diese werden dramatische *saturae* gewesen sein und daher noch der Titel *satura* von Togaten und Atellanen.

3 Diese Angabe wie die mit ihr zusammengehörenden bei Lydus *de mag.* I, 41 geht gewifs auf gute Quellen, auch wenn es nicht, wie Kiefsling meinte, Varro sein sollte, zurück. Dafs diese Anknüpfung '*weder innerlich noch äufserlich zutreffend sei, innerlich nicht, weil*

Satirendichtung so manchen Zuflufs aus griechischem Gebiet erhalten haben, schon ehe die reichen Wellen bionischer Weisheit in ihn einmünden. Das eigentliche Quellgebiet freilich jenes Stromes ist uns völlig unbekannt. Aber ahnen dürfen wir, dafs auch die griechische Satyrdichtung des Westens, die wir ja gar nicht wirklich kennen, Bestandteile der merkwürdigen Mischung abgegeben hat, die in den *saturae* sich darstellte.[1] Und so wird der ähnliche Klang des Namens immerhin nicht unähnlicher Dinge schon frühe Veranlassung solcher Mischung gewesen sein, zumal wenn Namen, die dem altlateinischen *satura* im Sinne genau entsprachen wie das griechische ὀρύα, für ähnliche Dichtungen schon gebraucht waren.

Uns ist so ziemlich alles in diesen Entwicklungen verborgen. Wir wissen nicht, ob und wie Timon und seine cάτυροι[2] — denn so werden seine Sillen und Kinaiden, die ersten Satiren in unserm heutigen Sinne, auch geheifsen

die Satire, trotz gelegentlicher Anwendung der Parodie, ihrem Wesen nach mit Parodie nichts zu thun hat, äufserlich nicht, weil Lucilius in seiner ersten Periode nicht in Hexametern dichtete' (Leo a. a. O. S. 84), kann man doch nicht zugeben, wenn man sich den Grad unserer Unwissenheit über tausend andere Dinge in beiden Dichtern gegenwärtig hält. Die Anregung des Campaners Lucilius durch den Tarentiner Rhinthon kann für vieles, das nicht das Hauptsächliche des Inhalts und der Form zu sein braucht, richtig sein. Gewifs ahmte er zunächst nicht dessen hexametrische Form nach, die ja auch nicht dessen einzige war, und dafs die Eigenart der Rhinthonstücke himmelweit verschieden war von der der Lucilischen Satire, schliefst doch viele Einwirkungen jener auf diese nicht aus. Bions Traktate waren doch manchen Horazsatiren auch unähnlich genug. Zugegeben, dafs die Nachricht viel Unwahrscheinliches hat, möglich, dafs sie ganz falsch ist, unsere Mittel reichen weder innerlich noch äufserlich aus, sie zu beurteilen.

1 O. Keller a. a. O. weist auf Timon hin und sein Verhältnis zur römischen Satire. Nur wird man schwerlich so bestimmt sagen dürfen, was man nun einmal nicht wissen kann.

2 Sie hiefsen auch Komödien, s. Wachsmuth *poes. ludib.* II.

haben — eingewirkt haben auf den Inhalt römischer Satiren. Wie später vieles in gleiche litterarische Gegend weist, wissen wir: die Verwandtschaftslinie geht von Horaz über Lucilius zu Bion und Krates, von Seneca über die Stoa zum κυνικὸς τρόπος. Eine andre Linie geht von Lucilius zu Menippos, von Lukian zu Menippos, von Senecas ludus de morte Claudi über Varro zu Menippos.[1] Wir können hinzufügen, dafs schon in des Ennius Satiren dies und jenes in ebendieselbe litterarische Gegend weist.

Ich mufs mir versagen, etwa noch — von Sotades, den ja auch Ennius bereits übersetzt hat, ganz zu schweigen — auf Sopatros und seine merkwürdigen Dichtungen und auch auf die menippeischen Satiren einen Blick zu werfen, die mehr als eine Eigentümlichkeit mit den westgriechischen Mimen und Komödien gemein haben; ihre äufsere Form wird gewifs nicht blofs Schuld des form-

---

Sillogr. p. 25. Man möchte in dem Zeugnis L. Diog. IX 110, wie es sich in ursprünglicher Überlieferung herausschält (s. Wachsmuth p. 20), καὶ γὰρ ποιήματα συνέγραφε καὶ ἔπη καὶ τραγῳδίας καὶ σατύρους, σίλλους τε καὶ κιναίδους eben das σίλλους τε καὶ κιναίδους als Apposition zu σατύρους nehmen. Sonst wäre doch wohl καὶ σίλλους καὶ κιναίδους gesagt. Die Dichtungen des Krates werden auch *saturae* genannt, s. Wachsmuth, *Sillogr.* p. 73, vgl. E. Rohde *Rhein. Mus.* XL 112 f.; auch diejenigen des Menippos von Probus zu Vergils *ecl.* VI 61, s. Birt *Zwei polit. Satiren des alten Rom* 14 f. κωμῳδίαι werden die Sillen genannt bei Eustathios p. 204, 23, s. Wachsmuth a. a. O. p. 7. Leo a. a. O. 82, Anm. 4. Die Stücke des Rhinthon werden in der erwähnten Lydusstelle κωμῳδίαι genannt. Freilich werden die beiden späten Byzantiner schwerlich unabhängig sein von der byzantinischen Entwicklung der Bezeichnung κωμῳδία. Wenn man ihre Worte so scharf den verschiedenen Quellen zuweist, wie oft, wären sie es. Über die σατυρικαὶ κωμῳδίαι des Sulla s. unten. Mit dieser Bezeichnung, die von Nikolaos von Damaskos wörtlich angeführt wird, hat die byzantinische Nomenclatur doch sicher noch nichts zu thun. — Sehr bedeutsam ist es, dafs Lucilius, der Satiriker selbst, auftreten will wie der lustige Sklave der Komödie, Birt a. a. O. 85.

1 So die treffenden Sätze bei Leo a. a. O. 84.

losen Semiten sein, sondern auf Dichtungen zurückgehen, die Verse und Prosaimprovisationen zu verbinden pflegten. Als Varro die Form der Satiren des Menippos — hiefsen sie etwa griechisch auch cάτυροι? — in Rom einführte, wirkten auf seine Arbeit sicherlich noch andere Dichtungen verwandter Art ein, die längst dort aufgenommen und herangewachsen waren.[1] Merkwürdig genug, dafs es von Varro '*Pseudotragoediarum libri VI*' gab, die gewifs in dieselbe Gruppe von Poesien gehörten. Der Titel giebt in diesem Zusammenhang viel zu denken.

Schon ehe griechische Stücke für Aufführungen in Rom übersetzt wurden, waren dramatische Spiele aus dem Norden und aus dem Süden dort importiert worden, von Etruskern und von Oskern, anfangs aus gottesdienstlichen Gründen. Die Spiele von Fescennium — so nenne ich sie mit Absicht —, die in allerlei Tänzen zur Flöte bestanden, wie wir sie heute noch an den Wänden der Gräber von Corneto im Bilde sehen können, sind ohne kenntlichen Einflufs auf die weitere Entwicklung der römischen Bühne geblieben; nur hat vielleicht die äufsere Tracht, die wir eben durch jene Bilder kennen, gewisse Spuren hinterlassen, denen wir weiter unten nachzugehen gedenken. Anders ist es mit den Spielen, die schon bei den Oskern 'Spiele von Atella' genannt sein werden. Auch dort wird ihr Ursprung, wie in Griechenland bei analogen Erscheinungen, in religiösen Riten zu suchen sein. Atella liegt so recht inmitten der griechisch-oskischen und später dazu noch lateinischen Mischkultur, nicht fern der oskischen Hauptstadt Capua und dem internationalen Hafen der griechischen Neapolis.

Es waren ja in Unteritalien lange schon die alten Possen griechischen Ursprungs heimisch, von denen oben

1 Man mag auch die ausgezeichneten weit über unser gegenwärtiges Ziel hinausgreifenden Bemerkungen bei Hirzel *Dialog* I 437 vergleichen.

die Rede war, und es wird sich zeigen, ob die ihrem Kostüme nach uns vertrauten Figuren, deren anderweit bekannte Typen oben aufgeführt wurden, auch auf die in Atella gebräuchlichen Stücke eingewirkt haben. Eine Einwirkung irgend welcher Art ist von vornherein sehr wahrscheinlich. Eine besondere Spielart hatte sich schon in Tarent ausgebildet, die Hilarotragödie des Rhinthon.[1] Wir erkennen deutlich, dafs er besonders euripideische Tragödien stark travestierte. Die Personen der Tragödie traten eben in dem grotesken Phlyakenkostüm, dem gleichen, wie es auch das der Schauspieler der alten Komödie gewesen war, auf — wir haben der Vasenbilder, die uns die Art dieser Stücke aufs beste illustrieren, genug — und daneben erkennen wir deutlich eine typisch ausgebildete Sklavenfigur: sie findet sich nicht weniger als dreimal mit dem gleichen Namen.[2] Santia, d. i. Xanthias war der bekannte Sklave der Komödie und trat hier als lustiger Diener auf, meist neben die arg travestierten Figuren der Tragödie. Nehmen wir dazu, dafs noch einmal ein Sklave Karion heifst[3], so haben wir gerade die beiden lustigen Sklaven der aristophanischen Komödie. Sollte das nicht mehr als ein Zufall sein? Nach allem, was wir wissen, kann nur der letzte Ursprung von Atellanen und Rhinthonica in den gleichen Kreis gleichartiger Possen führen; aber die Stücke, die gerade in Atella mit den Typen, die gleich zu besprechen sein werden, sich bildeten, und die, welche Rhinthon mit ganz und gar andern Elementen schuf, einander gleich-

1 Von Blaisos von Kapreae und andern Nachfolgern wissen wir nichts, das uns weiter aufklären könnte.

2 Heydemann *Arch. Jahrb.* I, D und X, Wieseler Taf. IX 10; s. Bethe *Prolegomena* 295. Bethe geht viel zu weit in der Gleichsetzung von Phlyaken und Atellanen.

3 Heydemann P, S. 282. S. jetzt Dörpfeld-Reisch *Das griechische Theater* 317.

zusetzen, ist eine bare Unmöglichkeit.[1] Die Typen der Atellastücke brauchen nicht ursprünglich zu sein: aber eben gerade dieser Stücke unterscheidendes Charakteristikum sind sie doch.[2]

Diese Spiele von Atella[3] werden sehr bald, nachdem Campanien durch die Appische Strafse erschlossen war, nach Rom gekommen sein. Ihr hohes Alter in Rom schliefst man mit Recht daraus, dafs sie lange Zeit hindurch ausschliefslich von römischen Bürgern aufgeführt wurden. Sie trugen immer Masken bestimmter Art, die sie mit den Stücken übernommen hatten und die sie nie ablegten, um sich nicht erkennen zu lassen, Masken, die bei diesen Aufführungen immer gebräuchlich waren und blieben, lange ehe für andre Dramen dieser griechische Brauch eingeführt wurde.

Dafs zur Zeit des Plautus die atellanische Posse eine bedeutende Rolle spielte — zugleich dafs sie jetzt schon nicht mehr von Freien aufgeführt wurde —, bezeugt deutlicher, als viele Angaben es könnten, dieses Mannes Name.[4] Maccus nennt er sich selbst im Prolog

1 Es spricht wenig für irgend welche Gleichsetzung, dafs die römische Litteraturtradition beide so sorgfältig scheidet. Die Darstellungen der Rhinthonscenen stammen alle aus Lukanien, Campanien, Apulien. S. jetzt die Bemerkungen bei Bethe 293 ff. In Rom sind solche Stücke gewifs nur sehr selten und vorübergehend aufgeführt.

2 Über die sog. mythologischen Atellanen wird unten gesprochen werden.

3 Ich verdanke mancherlei Anregung dem ebenso präcisen als umsichtigen Artikel von F. Marx in Pauly-Wissowas Encyklopädie s. v. *Atellanae fabulae*.

4 Den Namen des Plautus hat jetzt Leo endgültig erklärt *Plautinische Forschungen* 71 ff. Maccus ist auch sonst noch als Bezeichnung vorhanden (CIL VI 10105 · L. Annaeus M: f. Esq. Longinus Maccus), öfter sogar Dossennus als cognomen CIL I 430, V 2256, Plin. *n. h.* XIV u. XV prooem., eine andere Rolle der Atellanen.

der Asinaria. Wir wissen, dafs Maccus die hauptsächlichste der stehenden Personen, der Masken der Atellaspiele war: danach war Plautus als Schauspieler genannt, als Schauspieler natürlich von Atellanen.[1] Erst da er als Palliatendichter sein Brot verdiente, hat er das aufgegeben. Der Atellanenspieler mufste ein geschickter Improvisator sein, denn wesentlich aus Improvisationen werden diese Stückchen bestanden haben, bis sie viel später erst litterarische Formen bekamen.

Wie hier der Schauspieler von der Rolle den Namen bekam, so hat noch manchmal der Name eines Schauspielers und Dichters denselben Ursprung gehabt. Einer der ersten Darsteller und Dichter der commedia dell' arte in Italien Angelo Beolco Ruzante wird mit eben diesem Beinamen der 'Possenreifser' genannt, ja der 'lustige Diener' geradezu, denn *ruzare* heifst nicht nur 'Scherze machen', sondern *ruzante* ist auch Name des wirklichen komischen Dieners. Francesco Cherea, der die Stegreifkomödie erfunden und die commedia dell' arte in Venedig eingeführt haben soll, der Lieblingskomiker des Papstes Leo X, hiefs Cherea, weil er diese terenzianische Figur so ausgezeichnet spielte[2], und nicht anders hiefs Flaminio Scala, ebenfalls unter den Anfängern der commedia dell' arte, Flavio, weil er die Rolle dieses typischen *inamorato* besonders gut zu geben wufste.[3] So

---

1 Wie die plautinische Komödie in den cantica griechische, doch wohl unteritalische Stücke übersetzt, ist durch einen Papyrusfund und seine Exegese durch Wilamowitz in den *Nachrichten der K. Gesellsch. der Wiss. zu Göttingen. Phil.-hist. Kl.* 1896, bes. S. 232 und fast gleichzeitig auch durch Crusius *Philol.* LV 353 ff., nunmehr wieder deutlich zu erkennen. Wie viele, wenigstens kleine Züge der plautinischen Komödie werden auch auf den Atellanenkenner und -spieler zurückzuführen sein.

2 Klein *Geschichte des Dramas* IV 903.

3 Klein a. a. O. IV 911.

trat eben auch Plautus[1] immer in der Maske des Maccus auf.[2]

Ihr Hauptcharakteristikum waren eben jene Masken. Wir wissen, dafs der genannte Maccus die hauptsächlichste unter ihnen war. Er scheint in allen diesen Dramen vorgekommen zu sein; nicht blofs heifsen viele der spätern Stücke nach ihm, auch in den mannigfaltigsten Verwandlungen ist er aufgetreten, als Kneipwirt und Soldat, als Mädchen und als Mann aus der Fremde. Er war so recht der *stupidus* der Truppe. Ihm ganz ähnlich ist der Bucco gewesen, eine Bezeichnung, die auch schon bei Plautus als synonym mit *stultus*, *stolidus*, *fatuus* und ähnlichen Worten zu lesen ist.[3] Er bezeichnet nicht allein den Fresser, sondern eben auch den Dümmling und den Spafsmacher. Den Pappus verstehen wir hier ohne weiteres, er ist nichts anderes, als der *stupidus senex*. Nur noch eine Hauptfigur aufserdem kennen wir, den

---

1 Der 'Plattfufs' ist ja immerhin merkwürdigerweise auch ein typisches Kennzeichen der komischen Figur, oben S. 47.

2 Eine wenn auch nicht ganz treffende Analogie kann ich noch aus des dänischen Lustspieldichters Holberg eigner Lebensbeschreibung anführen (R. Prutz *Ludwig Holberg, sein Leben und seine Schriften* S. 150 f.). Holberg wohnt in Italien, in Rom Wand an Wand mit einer italienischen Schauspielertruppe und verkehrt viel mit ihren Mitgliedern. Sie spielen eine Komödie, in der der Dottore — die bekannte stehende Rolle der commedia dell' arte, die dem Dossennus in mehr als einem Punkte entspricht — eine Hauptperson ist. '*Das Haupt dieser Bande spielte die Rolle des Doctors und weil sie nichts aufführten, als dies einzige Stück, so war er den ganzen Winter über der Doctor. Er wurde daher auch von allen, auch wenn man ernsthaft mit ihm sprach, nur Signor Dottore genannt und er selbst nahm auch diesen Titel mit einer Würde an, dafs man hätte denken sollen, er sei kein Komödiant, sondern der Doctortitel sei ihm ordentlich auf einer hohen Schule beigelegt worden.*'

3 *Bacch.* 1088: *Stulti, stolidi, fatui, fungi, bardi, blenni, buccones.*

Dossennus. Das echt lateinische Wort[1] bezeichnet den 'Buckligen', und es bedarf für uns keiner Erklärung mehr, wie dieser dazu kommen kann, eine lustige Figur heiterer Possen zu sein. Er kann bald als 'Fresser', bald als eine Art Parasit, bald — und das scheint besonders gebräuchlich geworden zu sein — als Schulmeister auftreten.[2] Eben der Fresser, der Manducus, scheint auch oft die Bezeichnung einer der stehenden Rollen gewesen zu sein. Schon bei Plautus spricht einer davon, sich als Manducus für die Spiele vermieten zu wollen.[3] Kaum eine typische Rolle spielen die Lamia und Mania. Lamia hat wie die Graen schon im griechischen Satyrspiel ihre Bedeutung gehabt. Auch der Pytho Gorgonius der Atellane gehört in diese Gesellschaft. Eine besondere Rolle spielt auch der 'Bauer' — aber als Bauern treten eben nur alle andern öfter auf. Offenbar war ja eben dieser alte Typus (des ἀγροῖκος) für die Römer von ganz besonderem Reiz und hüllt sich immer aufs neue in die Formen anderer stehender Rollen.

Die typisch angewendeten und immer wieder auftretenden Masken sind jene vier erstgenannten. Betrachten wir sie auf ihren Ursprung, so kann man ja, was zuerst die Hauptmaske angeht, sagen, daſs ein Μακκός zu überliefertem Μακκώ gehöre. Bezeugt ist

1 Bücheler *Rhein. Mus.* XXXIX 421.

2 S. hierüber wie über diese Figuren überhaupt Munk *de fabulis atellanis*. Was er freilich über die Herkunft des Dossennus ausführt p. 36, entbehrt ganz einer stichhaltigen Begründung. Wichtig ist Horaz ep. II 1, 173: *adspice Plautus ... quantus sit Dossennus edacibus in parasitis*, dazu Leo *Plaut. Forsch.* 75.

3 Plaut. *Rud.* II 6 v. 51:

Charm. quid si aliquo ad ludos me pro manduco locem —
Lab. quapropter? Charm. quia pol clare crepito dentibus.

Varro *de l. l.* VII 95 M.: *dictum mandier a mandendo, unde manducari, a quo in Atellanis Dossennum* (*ad obscenum* codd. die schlagend richtige Herstellung von O. Müller) *uocant Manducum.*

ein griechischer Μακκός nicht.[1] Sicher ist aber zunächst die Zusammenstellung des Maccus mit sardischem auch heute noch vorhandenem *maccu* 'einfältig' = *stupidus.*[2] Das gehört aber unzweifelhaft zu *ammaccare* und verwandtem: 'quetschen, stampfen, zu Brei machen'. Ein lateinisches *maccare* ist aus den romanischen Sprachen mit Gewifsheit zu erschliefsen.[3] *macco* 'Brei', besonders 'Bohnenbrei' giebt es altitalienisch und heute noch; es wird ausdrücklich angegeben, dafs es auch genau dasselbe wie *polenta*[4], das bekannte beliebte Gericht des Landmanns, bedeute.[5] Merkwürdig, dafs es auf Syme heute ein neugriechisches μακ(κ)ώμενος geben soll (vgl. μάκ(κ)ος μακ(κ)ώνω) so viel als '*lividato*'.[6] Einfaches und doppeltes κ wechseln in der Überlieferung (auch bei μακοᾶν) und in der heutigen Schreibung bei all diesen Worten. Ob es richtig ist, wenn man sie alle zu μάσσω gestellt hat?[7] Aber schwerlich wird man

1 Mit der Hesychglosse μάκκος· βασιλεύς ist jedenfalls hier nichts anzufangen (Skutsch denkt an μαλκος, semit. *melek*).

2 Körting *Lat.-roman. Wörterbuch* unter Nr. 4958 S. 463. Gröber *Arch. für lat. Lexikogr.* III 519.

3 S. Körting unter nr. 4957 S. 462.

4 Lat. *puls*, auch eine Art Spelt- und Bohnenbrei, war das alte Nationalgericht der Italer und später immer die übliche Speise des Bauern und des armen Mannes.

5 Dafs es heute *una uiuanda di faue cotte maciullate* bezeichnet, bezeugen die Lexica. '*ma nella Campagna di Roma e negli Abruzzi s' usa ancora, e solo per quella specie di polenta che viene distesa sopra un tavolo per mezzo d' un grosso bastone (matterello, maccherello) destinato a tale uso e condita variamente*' Graziani in der *Rivista di filologia* II 1896 S. 388 ff.

6 S. K. Sittl in der *Rivista di storia antica e scienze affini* 1895 p. 27, Graziani a. a. O.

7 Schwerlich wird auch μάκκορ hierher gehören, Hesych s. v. ἐργαλεῖον γεωργικόν, ὡς δίκελλα; davon den Maccus als rusticus überhaupt abzuleiten mit Zielinski *quaest. com.* 59, ist auf keinen Fall möglich. W. Schulze erklärt mir μάκκορ als lakonische Umgestaltung von μάσκη (Hesych. s. v.), Ahrens *Dialekte* II 104.

ein Bedenken gegen die Erklärung von *maco* in einem Luciliusverse, wo die Bezeichnung eines solchen Gerichts dem Sinne nach — neben *canica* und *puls* — zwingend verlangt wird, als *macco* gleich dem heutigen Worte haben können.[1] Natürlich gehören zu diesen *macco* die *maccaroni* (auch *macaroni* geschrieben). *Macarone*, *maccarone*, *maccherone* ist in der Bedeutung 'einfältiger Mensch' ebenfalls bezeugt, *maccaroni* für 'Dummköpfe' belegt ein Zeugnis auch des 17. Jahrhunderts.[2] Und es ist ein besonders lehrreicher Vorgang, dafs auch hier eine Sorte Possendichtung ihren Namen nach der damals so benannten Speise erhalten hat. Der Hauptpoet der maccaronischen Poesie, eigentlich der Erfinder, erklärt es selbst, dafs diese Dichtgattung benannt sei nach den *acaronmes*, dem 'gewöhnlichen und bäuerlichen Essen', dessen Bestand-

---

1 Fr. l. XXVII, 28 Müller, v. 638 Lachm. (Non. p. 88, 17): *quanti uellet qua* (*quam* cdd. *quantum* Müller) *canicas* (*canicai* Müller) *ad pultem* (*a pudte, a pulte* cdd.) *et maconis manu;* s. auch K. Sittl a. a. O.

2 Was es mit einer Ableitung von *macarones* und *macrones*, Langköpfen und Dummköpfen, auf sich hat, ist kaum der Erwägung wert; aber wichtig ist, wie die langen Köpfe und Hahnen- oder Greifennasen auch da für diese angeblichen Spafsmacher offenbar aus ganz selbstverständlicher Anschauung heraus typisch sind (vgl. den Anfang des 8. und des 10. Kapitels). Jedenfalls bezeugt der Schlufssatz der folgenden Angabe eine Benennung von Dummköpfen durch das Volk als *macarones*, d. h. doch wohl *macaroni*. Lud. Caecil. Rhodigini *Lectionum antiq.* lib. XXX, Frankfurt u. Leipzig 1666 S. 897: *sunt et in eo terrarum situ Macrones quoque, quos ab Euboea colonos arbitrantur, unde et nomen; quoniam Euboea quandoque Macris sit nuncupata, quod Dionysus Chalcidensis significat. Alii uero dici Macronas putant, quia apud eos plures comperiantur macrocephali, id est capitis iusto longioris, ut apud Persas grypos inuenias plerosque, id est adunci nasi. Ex hac doctrina, cuius auctor mihi est Apollonii interpres, demanasse puto, ut hebeti iudicatu rudesque homines Macaronas dictitet simplex plebecula, cui saepe imprudenti allinitur quippiam ex uetustatis colore succulento.*

teile er näher angiebt.[1] Darum wie man auch den Ursprung aller oben genannter Wörter erklären mag: dafs der alte Maccus von dem damaligen Namen der entsprechenden Speise benannt war, scheint mir mehr als wahrscheinlich, der Maccus, 'der zur Freude des sympathetischen Publikums damals wie heute seine *maccaroni* verschlang'.[2] An die Bezeichnungen der entsprechenden Figuren als Hans Wurst, Pickelhäring, Stockfisch, Jean Potage, Finocchio, Fritellino u. a., wird man von selbst denken. Jedenfalls ist es auch hier das Lieblingsgericht des Volkes, des ἀγροῖκος, das Bauernessen, das die Benennung abgiebt. Man lachte nicht blofs über die Bekleidung des rusticus, man lachte immer wieder und wollte immer wieder lachen über den sein grobes Gericht in Menge vertilgenden Bauern. Und auch da stofsen wir auf die ungeheuere Bedeutung, die der ἀγροῖκος für die Ausbildung der Possenfigur hat. Der Agroikos ist κυαμοτρώξ, wie es bei Aristophanes ausdrücklich heifst.[3] Es erweckt mancherlei Gedanken, wenn der alte bäuerliche Spiefsbürger Philokleon in den Wespen des Aristophanes

1 Merlini Coccaii (d. i. Theophilo Folengo) *Apologetica in sui excusat. in opere Macaronicorum*, Venedig 1572 S. 19: '*ars ista poetica nuncupatur ars macaronica a macaronibus derivata, qui macarones sunt quoddam pulmentum farina caseo butyro compaginatum, grossum, rude et rusticanum. Ideo Macaronica nil nisi grossedinem, ruditatem et Vocabulazzos debet in se continere etc.*' s. F. W. Genthe *Geschichte der Macaronischen Poesie* 1829 S. 71, vor allem O. Schade *Zur macaronischen Poesie* im *Weimarischen Jahrbuch für deutsche Sprache, Litteratur und Kunst* II (1855) bes. S. 412. Der uersus macaronicus ist deutsch *Nudelvers*, so schon bei Fischart, s. Grimms Wörterbuch s. v.

2 Mommsen in den *Unteritalischen Dialekten* S. 118. Ob er damit den Zusammenhang des Namens hat andeuten wollen? In der Anmerkung setzt er zu Maccus nur: 'griechisch Μάκκω'.

3 *Ritter* 41 ἀγροῖκος ὀργὴν κυαμοτρώξ, derselbe dessen πρόσωπον μακκοᾷ (394). Wer reich ist, schmaust keine φακῇ mehr, *Plutos* 1004.

auf der Bühne selbst bei der Gerichtsscene seinen Bohnenbrei (φακῆ) verschmaust und gerade davon ganz verdreht und narrig wird[1]; merkwürdiger schon ist es, wenn der Parodiendichter Hegemon den Beinamen φακῆ hat[2], für uns noch merkwürdiger, wenn gerade Sopatros ein Stück schrieb, das Φακῆ hiefs[3], ja sogar selbst ὁ φάκιος genannt wird.[4] Man ist wirklich versucht den Namen Maccius zu vergleichen. φακῆ ist ja genau das, was italienisch *macco* heifst. So allein wird der bei den Römern sprichwörtliche *Faba mimus*[5] verständlich; und es erklärt sich nun von selbst der Name des Hanswurstes der heutigen Neugriechen Phasulis[6] — φασούλια sind 'Bohnen'; obwohl ich sein Alter und seine eigentliche Herkunft nicht sicher anzugeben vermag.

Ein kürzlich veröffentlichtes Vasenbild[7] — ob es nun aus Böotien stamme oder aus Lukanien importiert sei[8] — kann hier vielleicht ein wenig erklärbarer werden. Zwei Phlyaken — ganz in diesem Schauspielerkostüm — sind zu beiden Seiten eines Topfes zu sehen, in dem noch die Rührmörser stecken, umgekehrt, so dafs man oben an den Hölzern die Reste des Breies sieht. Rechts

---

1 v. 814, 918, 983 f. Ich hoffe diese Scene wie die Angabe, dafs Orest nach dem Scherz eines Komikers auf einem Bild des Agatharchos durch φακῆ vom Wahnsinn geheilt wird (Athen. IV p. 158[a]), an anderm Orte zu erklären.

2 Athen. IX p. 406[e]. 3 Athen. XV p. 702[b].

4 Athen. IV p. 158[d].

5 Cicero *ad Att.* I 16, Seneca *apoc.* c. 6. Birt macht mich darauf aufmerksam.

6 Deschamps *Das heutige Griechenland*, übers. von Markus, S. 138.

7 In den *Mitteil. des Arch. Inst.* Athen. XIX (1894) S. 346 ff. von A. Körte.

8 G. Löschcke betont am angeführten Orte S. 520 Anm. 1, dafs die Vase '*den lukanischen zum Verwechseln ähnlich ist*'. Gefunden soll sie in Böotien sein, und Körte möchte sie auch böotischer Fabrikation sein lassen.

und links sind Gänse gemalt, die wohl naschen wollen. Jedenfalls sind die beiden Schauspieler rechte und echte *macci* — sie rühren und stampfen sich ihren Brei. Ich besitze ein fliegendes Blatt mit allerlei Scherzversen, *Polenta* überschrieben, aus Bergamo, auf dem oben eine Abbildung einen Mann zeigt im heutigen Bauernkostüm, der in einem grofsen Topfe den Brei rührt. Wie jene Schauspieler des Vasenbildes hiefsen?[1] Dafs sie μακκοί genannt seien, darf ich natürlich nicht behaupten.

Einfacher ist die Erklärung des *bucco*. Schwerlich kann in Abrede gestellt werden, dafs es mit *bucca* zusammengehört. So wäre er ja schon als Fresser[2] und auch Dümmling und Spafsmacher zu verstehen.[3] Bedenkt man aber die gerade unteritalisch übliche Verwendung der vom gleichen Stamme und Worte gebildeten Bezeichnungen des *porço buccolato* (*buccolari*, *boccolari*, *buccolar* u. s. w.)[4], so wird man sehr geneigt sein, zu glauben, dafs die Bezeichnung des *bucco* ursprünglich an den Rüssel des Schweins anknüpfen wollte.[5] Wir haben dann auch hier eine der Bezeichnungen, die von den Tieren und ihren hervortretenden Merkmalen hergenommen sind. In wie weit der Bucco mit dem Maison und dem Gnathon grie-

1 Sollten hierzu vielleicht Beziehung haben die als γελοῖαι ὀρχήϲειϲ überlieferten Namen ἴγδιϲ, μακτριϲμόϲ Athen. XIV p. 629e ἴγδιϲμα Etym. magn. Suid.

2 Vgl. Pompon. v. 150 *si ualebit, puls in buccam betet* (*puls* ist sichere Verbesserung aus *plus*).

3 *Physiognom.* I p. 379, 2 Förster αἱ δὲ λίαν μακραὶ (παρειαὶ) φλυάρων καὶ ματαιολόγων, vgl. I 412, 7.

4 S. die Belege von Graziani a. a. O. 388 ff.

5 Einstweilen will ich nur auf das oben S. 33 f. besprochene Vasenbild und auf den Typus des Papposilen hinweisen; der *scurra* macht wohl auch den Ton des Ferkels nach, Phaedr. *fab.* V 6. Das Sprichwort ὗϲ ἐκώμαϲε von Frechheit und Übermut (Hesych IV p. 220) gehört hierher. Den alten Komiker Χοίριλοϲ (Hesych s. v. ἐκκεχοιριλωμένη) möchte ich wie die 'Komiker' Μαίϲων und Μύλλοϲ beurteilen, und daher dürfte auch die Χοιρίλη stammen.

chischer Komödie wenigstens im Ursprung verwandt ist, läfst sich schwerlich klar entscheiden. Dem Maison entspricht auch der Manducus, der offenbar mancherlei angenommen hat von der alten Parasitenfigur. Er wird für die Atellane ausdrücklich gleichgesetzt mit dem Dossennus. Der Pappos bleibt die einzige Person, deren griechischer Ursprung ganz sicher ist. Wir kennen ihn ja als komische Figur in jenen alten 'dorischen' Possen, als Hauptrolle der Komödie und des Satyrspiels, in dem der Silen der typische Pappus ist. So steht das immerhin an einem Punkte fest, dafs die griechischen Possen, die wir besonders in Sicilien und Grofsgriechenland in gleicher Weise wiederfanden, auf diese unteritalischen Spiele, die wir als von Atella nach Rom übertragen kennen, eingewirkt haben, wenn wenigstens eine Rolle sicher mit dem griechischen Namen übernommen wurde.

Jedenfalls lebten die gleichen Motive auch in der neuen Form unteritalischer Possen, die in den griechischen da geherrscht hatten, fort: der 'Fresser', bestimmte Tiertypen, der durch körperliches Gebrechen Lächerliche; und der komische Alte behält sogar den griechischen Namen bei. Auf der Atellanenbühne frafs auch er; denn lateinisch heifst nun *pappare* 'fressen'. Der fressende Bauer aber ist auch hier die Rolle, die in den Formen aller andern immer wieder auftritt.

Wir haben auch Spuren der oskischen Epoche dieser Spiele. Gerade der griechische Pappus hat bei den Oskern *Casnar* geheifsen.[1] Wenn bis in augusteische Zeit Atellanen in oskischer Sprache in Rom aufgeführt wurden[2], so kann sich ja lange einfache oskische Über-

---

1 Varro *de l. l.* VII 29: *Item significat in Atellanis aliquot Pappum senem quod Osci Casnar appellant.*

2 F. Marx verteidigt sehr richtig in dem erwähnten Artikel bei Pauly-Wissowa die Stelle bei Strabo V 233 und so auch Bethe *Prolegomena* 296.

setzung der typischen Namen erhalten haben. Ich glaube noch eine weitere Spur der *personae oscae* im eigentlichen Sinne aufzeigen zu können. Als Maecenas, Vergilius und Horatius — so erzählt der letztere in der 'brundisinischen Reise' — bei Cocceius in dessen Villa bei Caudium zu Gaste sind, wird ihnen ein scherzhaftes Schimpfduett bei Tafel zur Erheiterung vorgeführt. Die beiden Spafsmacher sind Sarmentus und ein Messius Cicirrus. Warum hat der letztere zwei Namen? In dem Verse

Sarmenti scurrae pugnam Messique cicirri

steht *cicirri* dem *scurrae* als Bezeichnung des Mannes parallel. Dafs Messius ein Osker ist, wird zwei Verse später besonders gesagt.[1] κίκιρρος aber heifst nach

---

1 Horaz *Sat.* I 5, 51 ff.:

Nunc mihi paucis
Sarmenti scurrae pugnam Messique cicirri
Musa uelim memores et quo patre natus uterque
Contulerit litis: Messi clarum genus Osci,
Sarmenti domina exstat; ab his maioribus orti
Ad pugnam uenere.

Im Folgenden ist für uns von besonderm Interesse, dafs sich die Streitenden mit Tiervergleichen schmähen und sich zu überbieten suchen:

Prior Sarmentus 'equi te
Esse feri similem dico'. Ridemus et ipse
Messius 'accipio' caput et mouet. 'O tua cornu
Ni foret exsecto frons', inquit 'quid faceres, cum
Sic mutilus minitaris?' etc.

Wäre Cicirrus auch Name, so müfste es wie Maccus Dossennus zum Cognomen geworden sein, s. oben S. 84. — Es wäre verführerisch, hier die Notiz Varros *de l. l.* VII 96 M., dafs die *rustici* den *pappus Mesius* nannten, nicht *Maesius*, heranzuziehen. Aber einmal ist die erste Bezeichnung bei Horaz gewifs der Name des betreffenden, dann heifst dieser Name an beiden Stellen in der Überlieferung *Messius*. *Maesius*, das doch das übliche sein soll, könnte aber mit Μαίςων etwas zu thun haben. Aber wir können nichts feststellen, auch nicht annehmen, dafs *mesius* die oskische Bezeichnung des *pappus* gewesen sei.

einer Hesychglosse bei den Oskern (ὀπικῶς) ἀλεκτρυών 'Hahn'. Brauche ich noch, wenn ich an das erinnere, was ich oben von den alten Tiermasken und den Hahnentypen besonders erörtert habe, zu erklären, wie gut diese Bezeichnung für eine komische Figur passen mufste, zumal in einem solchen, in diesen Aufführungen vielfach üblichen Zweikampfe? Die Villa des Cocceius lag gerade in der Gegend von Capua, Atella, Benevent, und wir werden später nicht ohne Erstaunen erkennen, dafs dort derselbe Name für den Possenreifser bis heute nicht ausgestorben ist. Für jetzt kann die Erklärung der einzelnen Figuren uns ganz feste Gebiete umgrenzen, denen solche Volksgestalten nach Entstehung und Benennung immer wieder zuzuweisen sein werden. Wir haben schon mehrfach die Gruppen angedeutet: nehmen wir den Pappus vorweg, so weisen nun der Cicirrus und der Bucco auf die Tiere und ihre Merkmale, der Maccus auf die bäuerlichen Lieblingsgerichte, der Dossennus auf körperliches Gebrechen. Das sind drei Motive der Gestaltung und Präcisierung komischer Figuren, die wir fest im Auge behalten müssen.

Die Atellane, deren griechische, oskische, lateinische Bestandteile sich bis zu einem gewissen Grade noch erkennen lassen, erlebte eine weitere Epoche, als sie zu einem litterarischen Drama erhoben wurde. Wir kennen zwei Männer, welche die Atellane in die Litteratur einführten und nach bestimmten ausgearbeiteten Texten aufführen liefsen, Pomponius und Novius. Novius scheint ein Süditaliener gewesen zu sein, Pomponius stammte merkwürdigerweise aus dem Norden, aus Bononia. Die Palliata hatte abgewirtschaftet, da versuchte Pomponius in der Zeit, die der sullanischen Epoche vorherging[1],

---

1 S. über die Zeit der Dichter bes. Hertz *Fleckeisens Jb.* XCIII 582 f.

die Volksposse künstlerisch zu gestalten, und gerade in der sullanischen Zeit hat des Pomponius und Novius Bestreben viel Glück gehabt. Ich habe oben schon mancherlei vorausgenommen, was wir nur aus den Resten ihrer Stücke wissen. Da treten eben die Maccus und Bucco und Pappus in den mannigfachsten Verwandlungen auf, der Tölpel vom Lande in mancherlei Umformungen. Das Obscöne in allen Formen spielt natürlich wie in allen Volksstücken des Südens eine grofse Rolle, es ist immer manches von den alten Phallophorenscherzen geblieben. Das Landleben ist ein Hauptgebiet, das behandelt wird mit allen seinen Vorkommnissen in Gartenbau und Hühnerhof und Schweinezucht: wenn man bedenkt, dafs diese Stücke nun meist oder immer in Rom aufgeführt wurden, ein bedeutsames Zeugnis für die unerschöpflichen komischen Reize, die das Landleben und die Figuren vom Lande für den Römer hatten. Es ist in der ganzen Atellane das bei weitem stärkste komische Motiv. Familienereignisse werden verwendet, die Erbschaft, der Onkel, das schwangere Mädchen, die Hochzeit, die Zwillinge; die verschiedenen Stände vom Kuppler bis zum Augur und die verschiedenen Handwerke wie Walker, Bäcker oder Musikanten. Besonders aufmerksam werden wir sein auf Titel wie *satura* oder auch *mortis et vitae iudicium*[1]; und Titel wie *sanniones* oder *pannuceati* werden noch über das Äufsere der lustigen Personen Aufschlufs geben können. Wir brauchen auf alle diese derbkomischen Stückchen jetzt nicht weiter einzugehen. Jene Figuren in den verschiedensten Veränderungen traten gleicherweise, wenn auch gewifs nicht immer alle, in allen und nur in diesen bestimmten Stücken auf. Wie verwandt aber doch damals die Atellane mit der Togata war, die man zu derselben Zeit, nachdem man der Palliaten satt war, zu

1 S. besonders oben S. 78.

kultivieren suchte, zeigen allein Titel wie die 'Walkerei' von Titinius, *satura* von Atta, der Augur und 'Bucco als Adoptivsohn' von Afranius, und eine Überlieferung nennt auch den Pomponius neben andern als Praetextaten- und Togatendichter.[1] Er hat sich wohl darin versucht, ehe er mit den Atellanen sein Glück machte. Jene Gattungen sanken ja auch bald wieder, ohne rechte Gunst des Publikums zu erlangen, und gegen Ende des 2. Jahrhunderts wurde die Bühne beherrscht von der Tragödie, die L. Accius noch einmal zu neuem Glanze brachte, und von der Atellane des Pomponius und Novius.

Man hat damals die Atellane als Nachspiel nach der Tragödie verwendet. Wann man das zuerst gethan hat, können wir nicht wissen; aber wahrscheinlich ist es, dafs die künstlerische Bearbeitung dieser Possen darauf geführt hat[2], und dafs die von neuem damals so starke Wirkung griechischen Einflusses, die nicht zum wenigsten von dem gelehrten Accius selbst ausging, den Anstofs gab.[3] Das Vorbild des griechischen Satyrspiels und die eigene Neigung, die noch heute gerade bei dem Römer die gleiche ist, nach dem Ernst der Tragödie die Spannung durch eine Schnurre zu lösen, werden zusammengewirkt haben.

Mehrere Benennungen und Erwähnungen zeigen, dafs die Atellanen kleine kurze Stücke waren und ähnlich wie die ältesten attischen Komödien und die Possen Epicharms nicht mehr als etwa dreihundert Verse hatten.[4]

---

1 Acro zu Horaz *ars poet.* 288: *praetextatas et togatas scripserunt Aelius Lamia Antonius Rufus Cn. Melissus Afranius et Pomponius.*

2 Um so weniger brauchen wir es für einen Zufall zu halten, dafs das Wort *exodium* zuerst zwischen 125 und 103 v. Chr. bei Lucilius vorkommt, s. F. Marx im Artikel *Atellanae fabulae* bei Pauly-Wissowa.

3 S. unten bes. S. 110.

4 *Fabellae, Atellaniolae* werden sie mehrfach genannt, s. Munk

Und wenn man früher und auch in späteren Zeiten wieder nur Scenarien (*argumenta*) hatte[1] und im übrigen improvisierte, so wird man auch noch damals, als die Atellaspiele litterarisch formuliert waren, der Improvisation weiten Spielraum gelassen und die *tricae* gekannt haben, die mehrfach erwähnt werden.[2] Sie sind offenbar das gleiche wie die *lazzi* bei den heutigen italienischen Volkspossen.

Als Nachspiel nach der Tragödie wurden diese kleinen Possen aufgeführt.[3] Das wäre nun freilich die einzige Ähnlichkeit, die sie mit griechischen Satyrspielen aufzuweisen hätten. Denn an den Stücken, die wir bis jetzt angeführt, wäre schwerlich noch eine andere Be-

---

de fabulis Atellanis 51. Auch weniger Personen hatten sie, als etwa die Palliatkomödien, Ascon. Ped. ad Cic. *div. ad Verr.* 15 *latinae fabulae per pauciores agebantur personas, ut Atellanae, togatae et huiusmodi aliae.*

1 S. die ὑποθέσεις der μῖμοι bei Plutarch *symp. quaest.* XII 8, 4, die *argumenta* bei Quintilian V 10, 9.

2 S. Munk *de fabulis Atellanis* p. 47; *tricae Atellanae* ist geradezu sprichwörtlich. Über *tricae* ist am vollständigsten gehandelt von Ribbeck in den *Leipziger Studien* IX 337 ff. (*Apinae tricaeque*). Wenn wirklich kein Zweifel ist, '*dafs tricae nichts andres ist als das griechische* θρίξ, *wie so oft der Accusativform entlehnt*' und wir die Erklärung bei Nonius p. 9 hinzunehmen, wo er Varros Gerontodidascalos citiert, von den *dictae quasi tricae, quod pullos gallinaceos inuoluant et impediant capilli pedibus implicati,* so würde beides für die unteritalische Posse um so besser passen, als wir geradezu an die Hahnentänze, die *cicirri*, denken könnten: die *lazzi* der Pulcinellen. Zu jenen *tricae* gehört dann das *intricare, trico* und *tricosus*, von ihnen stammen die *Intriguen.*

3 Der Nachsatz im oben erwähnten livianischen Bericht, der in die Zukunft ausblickt, *inde exodia postea appellata consertaque fabellis potissimum Atellanis sunt* ist doch soweit ganz richtig, auch darin, dafs die Exodien besonders sich mit den Atellanen eng verbanden. Bei Lydus *de mag.* I 40 steht auch noch Ἀτελλάνη ἐστὶν ἡ τῶν λεγομένων ἐξοδιαρίων: *exodium Atellanicum* ist ja stehender Ausdruck.

ziehung zu jenen zu entdecken. Und doch hat die römische Gelehrsamkeit mehrfach die Atellane geradezu als römisches Satyrspiel aufgefafst. Liegt dem wirklich nichts anderes zu Grunde, als die Analogie in jener einen Äufserlichkeit?





Fünftes Kapitel.

Fabulae satyricae.

Wir haben bis jetzt eine von der bisher betrachteten ganz und gar verschiedene Art von Atellanenstücken aufser Acht gelassen. Es sind 'mythologische' Titel, die mehrfach genannt, selten durch weitere Angaben näher erklärt werden. So giebt es von Pomponius einen 'untergeschobenen Agamemnon' (Agamemno suppositicius). Es kann kein Zweifel sein, dafs in dem Stücke irgend eine andere Person als Agamemnon auftrat und wahrscheinlich in den bei den Tragikern vielfach behandelten Scenen von der Heimkehr und Rückkehr des Herrn von Mykenae. Es ist wohl möglich, dafs das einzige angeführte Bruchstück[1]

1 CRF Pompon. v. 4 f. (Non. 473, 3):
Ne quis miretur, cum tam clare tonuerit,
Ut, si quis dormitaret, expergisceret.

Erstaune keiner, wenns so laut gedonnert hat,
Dafs, wer schon schlief, darüber aufgewacht,

in Zusammenhang steht mit der Schilderung des Gewitters und Meersturms, die schon bei Äischylos im Agamemnon steht und bis Seneca innerhalb dieses Stoffes typisch bleibt.[1] In den Fragmenten der Clutaemestra des Accius, die eben den Stoff behandelt, tritt die Schilderung von Blitz, Donner und Sturm auch besonders hervor.[2] Unmöglich wäre es nicht, dafs in dem Stücke, das den Titel Auctoratus führte, ebenso ein mythologischer Stoff behandelt wurde, auf den das Bruchstück[3]

Getötet hat er kühn den Stier, mit Liebe mich verwundet

führen würde. Der mythische Name wird im Titel, wie sich zeigen wird, auch sonst noch ausgelassen; aber die andern angeführten Verse machen eine solche Annahme nicht gerade wahrscheinlich und sprechen dafür, dafs der 'Gemietete' ein Gladiator ist und das Stück mit der Art, die wir erkennen wollen, nichts zu thun hat.[4] Um so sicherer gehört dazu das 'Waffengericht' (Armorum

---

1 S. Ribbeck *Römische Tragödie* 463.

2 Ribbeck a. a. O.

3 CRF Pompon. v. 18 (Non. 516, 13):
Occidit taurum toruiter, me amore sauciauit.

4 Vahlen *Rhein. Mus.* XVI 473 f. will das oben angeführte Fragment auf Ariadne beziehen und bringt den von Pomponius im Schol. zu Horaz *ars poet.* v. 221 genannten Titel *Ariadne* damit zusammen. Auctoratus kann schwerlich den Theseus in komischer Übertragung als verdungenen Gladiator bezeichnen. Fr. I mit den römischen Namen weist auch deutlich auf römische Verhältnisse. Anzunehmen, dafs ein Fragment aus dem *Auctoratus* samt dem Titel *Ariadne* vor dem angeführten Verse bei Nonius ausgefallen sei, ist doch um so unstatthafter, als ja der Vers für eine in einen Gladiator verliebte Circusdame vortrefflich pafst. Der hat den Stier getötet.

iudicium) des Pomponius. Die einzigen Verse, die ihm in der Überlieferung zugewiesen werden:[1]

Dann tragen einen Steigeweg sie vor sich her,
Den eine Leiter man benennt

mögen zu einer Schilderung von Thaten des Odysseus am füglichsten stimmen und etwa auf den Palladiumsraub sich beziehen können. Hier begegnen wir denn auch schon dem Versuche, den Vers, der ganz und gar 'das rauhe Pathos der alten Tragödie' zeige und schon in einzelnen Worten 'an die etwas steifen Formationen des Pacuvius und Accius' erinnere, dem Pomponius abzusprechen; es wird Pacuvius dafür vermutet, d. h. eigentlich wird nur mit Recht dargethan, dafs er dem Tragiker Pomponius Secundus nicht gehören könne, und daran, dafs ihn unser Pomponius gemacht haben könne, kaum gedacht.[2] Dagegen wird wiederum der Marsyas des Pomponius nicht einen 'mythologischen' Stoff enthalten. Da Arnobius das Stück nur einmal zusammen mit dem lucilianischen 'Bordell' erwähnt, kann es nach dem ganzen Zusammenhang bei Arnobius nicht zweifelhaft sein, dafs der Titel von der Statue des Marsyas in Rom entnommen ist, bei der die Huren zusammenkamen[3], und von Pomponius Secundus hätte man hier überhaupt nicht reden sollen.[4] Ebenso wenig bei einem Bruchstück aus einem

---

1 CRF Pompon. v. 18 f. (Lactantius zu Stat. *Theb.* X 841):
Tum prae se portant ascendibilem semitam,
Quam scalam uocitant.

2 B. Schmidt *Rhein. Mus.* XVI 589 ff.

3 Serv. ad Vergil. *Aen.* III 20 und sonst.

4 Arnob. *adv. gent.* II 43: *quia per casus et tempora declinare uerba scitis et nomina, quia uoces barbaras soloecismosque uitare, quia numerosum et instructum compositumque sermonem aut ipsi uos nostis efferre aut incomptus cum fuerit scire quia fornicem Lucilii et Marsyam Pomponii obsignatum memoria continetis.* S. Munk *de fab. Atell.* p. 86 f.

Atreus des Pomponius. Nonius hätte den zweiten Namen hinzugesetzt, wenn er dies eine Mal den Pomponius Secundus gemeint hätte, da er sonst immer den Atellanendichter meint.

Und jetzt beschwör ich dich,
Daſs meinen Stammbaum du eröffnest und bekannt mir machst.[1]

Der einzige Grund, der gegen die Zugehörigkeit zu unserer Gattung von Stücken bleibt, daſs der Stil des Fragments nicht dahinpasse, gilt für uns um so weniger, als wir diesen Stil erst zu erkennen suchen. Eine einzige Erwähnung giebt uns auſserdem noch drei Titel solcher Stücke, wie wir sie suchen, Atalanta, Sisyphus, Ariadne[2], und daſs da, wo einige Beispiele genannt werden sollen, gleich drei sonst ganz unbekannte gewählt werden, mag vermuten lassen, wie viel uns gänzlich entgeht und wie viel gröſser die Anzahl solcher Stücke war als wir wissen können.

Einiges ist noch von den Dramen des Novius der Art überliefert. Da wird ein Hercules coactor[3] genannt,

---

1 Bei Ribbeck unter den Tragikerfragmenten, bei Pomponius Secundus p. 231 (Non. 144, 24):

nunc te obsecro
Stirpem ut euoluas meorumque notifices mihi.

Der zweite Vers hat auf mannigfache Weise verbessert werden sollen, s. B. Schmidt *Rhein. Mus.* XVI 596. Keine der Änderungen ist schlagend, am besten noch ⟨*eam*⟩*que.* — Schmidt erkennt eigentlich, was die Citierweise des Nonius fordert, zieht aber nicht die Konsequenz. Hertz '*de Scaeuo Memore poeta tragico*' 1869 p. 4 meint, charakteristisch genug, der Stil des Fragments passe nicht für die Atellane.

2 Porphyrio Schol. zu Horaz *ars poet.* v. 221: *hoc est satyrica coeperunt scribere ut Pomponius Atalantam uel Sisyphon uel Ariadnen.*

3 S. die Bemerkung von Mommsen in den *Abhandlungen der Berl. Akad. der Wiss.* 1864 p. 86: *noua fabula et sane bella Her-*

und so mag recht wohl der 'Auctionator Hercules' bezeichnet werden sollen. Es mufs *coactor* den Eintreiber des Rückständigen, den Beitreiber, den Gerichtsvollzieher bedeuten; wenn man sich ein Stück vorstellt, das gemäfs dem geläufigen tragischen Stoffe den zurückkehrenden Herakles darstellte, der die Seinen befreite und seine rückständigen Rechte eintrieb, so würde auch in einem ins Komische gewendeten Drama eine Hauptwirkung und ein guter Abschlufs gewonnen sein. Wir könnten hier ein besonders komisches oft verwendetes Motiv erkennen, die alte Mythenfigur mit dem bekannten Geschäft des Tages, dem niedern Amtstitel zusammenzustellen: 'Herkules als Gerichtsvollzieher'. Und hörte man gar in coactor — was es auch heifsen kann — den 'Walker', 'Durchwalker', so mag man sich einen echt possenmäfsigen Schlufs des Stückes ausmalen; denn der weitere Teil des tragischen Vorbildes wurde natürlich weggelassen. So würde das überlieferte Bruchstück ausgezeichnet[1] passen:

alle Traurigkeit
Hat aus dem Sinn er weggescheucht und alles Leid.

Das müfste Amphitruo oder Megara sagen, die durch des Herkules Erscheinen von aller Not befreit sind. Jedenfalls hat das Fragment stark tragischen Ton. Daher ist es beeinflufst. Es gab ferner Phoenissae des Novius und ein Vers aus ihnen ist erhalten[2]:

Nimm deine Waffen; mit dem Strohstock töt' ich dich!

---

culis lucrorum potentis, ut ipse auctionem faciat et bonis diuenditis summas redigat.

1 CRF Nov. v. 40 f. (Festus p. 372 M.):
tristimoniam
Ex animo deturbauit et uecordiam.

2 CRF Nov. v. 79 (Festus p. 330 M.):
Sume arma, iam te occidam claua scirpea.

Was die 'Keule von Stroh' soll, wird erst später deutlich werden. Ob man die Verse[1]

Und dies, mein Sohn, ich bitte dich, mufst du ins Herz
Dir prägen, wie ein Winzer in die Kelter prefst,

die aus einer Andromache des Naevius citiert werden, ein Recht hat, wegen des wenig tragischen Bildes dem Novius zuzuschreiben, ist mir zweifelhaft. Die leichte Möglichkeit der Änderung allein giebt uns ja nie ein Recht, die Unmöglichkeit der Überlieferung anzunehmen. Und so mufs auch die Angabe bei dem Verse[2]

600 000 hab in den Geldschrank ich gelegt

aus dem Eurysaces des Novius zu Recht bestehen bleiben, selbst wenn wir ohne weiteres uns nicht denken könnten, wie ein solcher Vers in einem solchen Stücke möglich gewesen wäre.[3] Auch ein Paulus von Novius wird citiert[4]:

Dem Censorius zu Hilfe, schnell, dem unverletzlichen.

Es kann nur Aemilius Paulus gemeint sein, der Sieger von

---

1 Bei Ribbeck unter Naevius, TRF p. 6, v. 1 f. (Seruius zu Verg. *Georg*. I 266):

Quod tu, mi gnate, quaeso ut in pectus tuum
Demittas; tanquam in fiscinam uindemitor.

'*ualde probabiliter*' sagt Ribbeck, sei es dem Novius zugeschrieben.

2 CRF incert. fab. v. 108 f. (Non. 495, 25):

milia
Sex nummum in arcam demisi nummariam.

Vorher ist aus dem Eurysaces des Accius citiert. Aber darum mufs hier noch nicht die Angabe des Titels *Eurysaces* für Novius ein Versehen sein.

3 Kann denn nicht der Vater in dem parodischen Stück für seinen Sohn so viel zurückgelegt zu haben angeben?

4 Bei Ribbeck unter Pacuvius bei den Praetextatenfragmenten TRF p. 280, v. 2:

Nunc te obtestor, celere sancto subueni Censorio.

Pydna. Diese That hatte auch Pacuvius in einem Paulus dramatisch verwertet, und ein Sohn des alten Cato Marcus spielte dort auch eine Rolle. Er gerät in die höchste Not, holt aber sein verlornes Schwert wieder aus den Feinden. Er mag wohl zu einem Gotte gefleht haben, ihm, dem Sohne des Censor, zu Hilfe zu kommen[1], aber doch möchte ich für wahrscheinlich halten, daſs eine andere Situation, wo der alte Censorius selbst beteiligt ist, vorliegt — anders kann doch das 'hilf dem unverletzlichen Censorius' kaum verstanden werden. Ein analoges Stück muſs der Iunius des Mummius gewesen sein, der citiert wird, des dritten allein noch bekannten Atellanendichters, der kaum vor augusteischer Zeit gelebt und die Atellane erneuert hat. Und das letzte, was wir von einem Stück jener mythologischen Art wissen, berichtet Juvenal: Urbicus erregt im Nachspiel der Atellane Gelächter durch die Bewegungen der Autonoe.[2] Es handelt sich also um einen Stoff, wie ihn die euripideischen Bacchen typisch formuliert haben.

Die Betrachtung der überlieferten Bruchstücke ergiebt, daſs die meisten einen unverkennbar tragischen Ton haben, daſs die Stücke dieser Art ohne Zweifel die engste Beziehung zur Tragödie zeigen. Die mannigfachen Versuche, die Citate dem Pacuvius oder Naevius zuzuweisen, können uns nur bestätigen, wie eng diese Atellanen mit der Tragödie der Zeit zusammenhängen. Der Tragiker, der die Zeit des Pomponius und Novius beherrscht, ist Accius. Sind jene Spiele als Exodia nach der Tragödie gegeben worden, so müssen sie damals nach den Tragödien des Accius ihren Platz gefunden haben.

---

1 Ribbeck *Röm. Tragöd.* 330.

2 Iuvenal VI 71 f.:

Urbicus exodio risum mouet Atellanae
Gestibus Autonoes.

Bis zu Senecas Zeit war Accius der klassische Tragödiendichter. Wir wissen, mit welcher Begeisterung man in der ciceronianischen Periode seine Stücke gegeben hat; im Jahre 57 wurde sein Eurysaces zu Gunsten Ciceros gegeben, 44 nach Caesars Tode wurde sein Tereus an den apollinischen Spielen aufgeführt, in der ersten Kaiserzeit wurden seine Stücke fortwährend wiederholt.[1] Es trat uns bereits entgegen, dafs damals, als die Palliata abgestorben war und auch die Togata ein dauerndes Leben nicht gewann, die Tragödie des Accius und die Atellane des Pomponius und Novius die poetische Litteratur, jedenfalls aber die Bühne beherrschten. Und wie die Poesie des Accius bis zum Ende des ersten nachchristlichen Jahrhunderts in fast gleicher Blüte blieb, so zeigen auch die Erwähnungen von Atellanen deren dauernde Geltung bis zur gleichen Zeit. Tacitus, Petron und namentlich Sueton, der geradezu bei der Lebensbeschreibung jedes Kaisers bis zu Domitian einen Vorfall mit einer Atellane oder einem Atellanendichter erzählt, beweisen das aufs schlagendste.[2] Und dafs auch gerade unsere 'mythologische' Gattung von Atellanen in gleichem Beifall blieb, zeigt die Stelle Iuvenals.

Wenn diese Stückchen als Nachspiele der Acciusdramen in den meisten Fällen aufgeführt wurden, so mufs doch deren Stoff deutlich Beziehung zu den Stoffen des

---

1 Man mag dafür die Ausführung Ribbecks *Römische Dichtung* I 187 vergleichen oder den Artikel *Accius* von F. Marx bei Pauly-Wissowa.

2 Tacitus *Annal.* IV 14. Petron c. 53 (Trimalchio hört lieber als anderes Atellanen; die Handlung spielt ja gerade in der eigentlichen engern Heimat dieser Possen). Sueton *Tiber.* c. 45, *Calig.* c. 27, *Nero* c. 39, *Galba* c. 12, *Domitian* c. 10. Vgl. Friedländer *Röm. Sittengesch.* II [5] 391. Noch Hadrian läfst sich beim Gastmahl Tragödien, Komödien, Atellanen vorführen, Spartian. *Hadrian* c. 26.

Tragikers zeigen. Die Atellanen dieser Art, die unsere Betrachtung als sicher feststellte, sind der untergeschobene Agamemnon, das Waffengericht, Atreus, Atalante, Sisyphus und Ariadne von Pomponius, der Gerichtsvollzieher Hercules, Phönissen, Eurysaces und Paulus des Novius, Iunius von Mummius und Bacchen, oder wie das Stück, in der die Autonoe eine Hauptrolle spielte, sonst benannt war, eines unbekannten Verfassers. Was im untergeschobenen Agamemnon heiter gewendet war, entspricht genau der Handlung der Clutaemestra des Accius[1]; ein Waffengericht[2], einen Atreus[3] kennen wir von ebendemselben und die Atalante spielte eine Hauptrolle in ebendessen Meleager.[4] Wenn die Handlung des Hercules von Novius die oben vermutete war, so war dieselbe tragisch vorgeführt in des Accius Amphitruo[5]; Phönissen[6] und Eurysaces[7] sind berühmte Stücke eben des Accius. Der Iunius des Mummius kann schwerlich ein anderer als der bekannte Iunius Brutus sein, und eine der beiden einzigen von Accius bekannten Praetextaten heifst Brutus.[8] Und endlich haben wir — dem Autonoestück entsprechend — ein Stück Bacchae des Accius.[9] Der Stoff

---

1 Über diese s. Ribbeck *Röm. Trag.* 460 ff.

2 Ribbeck a. a. O. 368 ff.

3 Ribbeck a. a. O. 447 ff.

4 Ribbeck a. a. O. 506, bes. 507 ff.

5 Dafs die Handlung des Amphitruo des Accius diejenige des euripideischen Herakles ist, habe ich unten noch zu erörtern.

6 Ribbeck a. a. O. 476 ff.

7 Ribbeck a. a. O. 419 ff.

8 Ribbeck a. a. O. 586 ff.

9 Ribbeck a. a. O. 569 ff. Dafs die euripideischen Bakchen auch sonst noch übersetzt wurden, zeigt das Stück des Santra, mag es nun *nuptiae Bacchi* oder *nuntii Bacchi* (*Santra nuptiis* oder *nuntiis* überl.) heifsen. Die beiden Fragmente TRF p. 228 sind beide übersetzt aus einer Botenrede bei Euripides. Sollte alles in die Erzählung von Boten aufgelöst sein und ein alexandrinisches

aber, den für den Paulus des Novius das einzige citierte Fragment bewies, ist eben der, den die einzige Praetextate des Pacuvius, Paulus, behandelte.[1] So bleiben nur die beiden Stücke Sisyphus und Ariadne[2] übrig, die keine römische Tragödie behandelt hat.

Das kann kein Zufall sein, und es bestätigt sich aufs glänzendste, dafs die 'mythologische' Atellane das Nachspiel der Tragödie des Accius, in seltenen Fällen der eines andern (Pacuvius) war. Und so erwähnt ja auch Cicero an mehreren Stellen Tragödien des Accius und spricht gerade dann von 'oskischen Spielen', und er sagt sogar ausdrücklich, dafs man nach jenen Trauerspielen Atellanen aufzuführen gewohnt gewesen sei.[3]

Gedicht dazwischenliegen, ähnlich der *Alexandra* des Lycophron, in der ein Bote das ganze erzählt?

1 Ribbeck a. a. O. 326 ff.

2 Auch Ariadne könnte ja sehr wohl dem Stück *Minos* oder *Minotaurus* des Accius entsprechen; über diese vgl. Ribbeck a. a. O. 564 ff., bes. 568 ff.

3 *Epist. ad fam.* VII 1 aus dem Jahre 55: *quid enim delectationis habent sescenti muli in 'Clytaemestra' aut in 'equo Troiano' creterrarum tria milia aut armatura uaria peditatus et equitatus in aliqua pugna? . . . . non enim te puto Graecos aut Oscos ludos desiderasse, praesertim cum Oscos uel in senatu uostro spectare possis* etc. Am belehrendsten ist der Brief an Paetus *ad fam.* IX 16. Paetus hat Acciusverse citiert und danach noch einige Scherze angefügt, Cicero antwortet, indem er zunächst Ernsthaftes erledigt und auf die Verse aus dem Oenomaus des Accius eingeht, dann ebenfalls Scherze anfügt: *nunc uenio ad iocationes tuas, quoniam tu secundum Oenomaum Accii, non, ut olim solebat, Atellanam, sed, ut nunc fit, mimum introduxisti* . . . . Dafs noch nicht durchweg Mimen für Atellanen eintraten, haben wir ja mit andern Zeugnissen belegt. Am Schlusse redet Cicero noch von *sanniones*, Possenreifsern, Harlequins, sehr bedacht, in der Fiction eine Posse, eine *tyrotarichi patina* (s. oben S. 75) seinem Briefe anzufügen und zugleich nicht ohne Bezug auf eine bei Neapel gelegene Villa, die dem Cicero zu kaufen Paetus abgeraten hatte. Sie hatte nur gute Salzwerke, sonst nichts gutes: *salis enim satis est, sannionum parum.* Zugleich pafst das auf die Lage des Cicero und vieler andern.

Die unverkennbare Zusammengehörigkeit der beiden dramatischen Gattungen würde sich auch schwerlich anders erklären lassen, als so, dafs hinter der Tragödie meist der gleiche Stoff im Exodium behandelt wurde, noch viel regelmäfsiger als bei den griechischen Aufführungen im vierten Stücke ein Teil des vorher tragisch behandelten Mythus ins Heitere gewendet wurde.

Und es ist gewifs kein Zufall, dafs gerade unter Accius diese Art der Aufführung aufkommt. Er kannte die griechische Litteratur und behandelte sie in mancherlei Schriften, und wir haben noch Reste eines Buches, in dem er gerade auch das griechische Satyrspiel behandelte.[1] Damals kam die Bezeichnung *exodium* auf, damals hat man angefangen, nach den Tragödien Stücke nach Analogie der griechischen Satyrspiele einzuführen, und kein Zweifel, dafs diejenigen Stücke des Pomponius, die mythologische Stoffe behandelten, und zwar Stoffe, die Accius behandelt hatte, den Anfang mit diesem Brauch in Rom gemacht haben, wenn man auch später die andern Atellanen und noch später die Mimen als Exodia ebenfalls hat gelten lassen.

---

1 In den *pragmatica* und *didascalica* hat er dergleichen behandelt. Die Pragmatica erörterten die Entwicklung der griechischen Komödie und des Satyrspiels. Hätten wir sie, würden wir wohl den gröfsten Teil dessen wissen, was wir so mühsam erschliefsen müssen. Vgl. bes. fragm. 27 Bährens (Gell. XX 3): *sicinnium ... genus ueteris saltationis fuit. saltabundi autem canebant, quae nunc stantes canunt. posuit hoc uerbum L. Accius in pragmaticis appellarique sicinnistas ait nebuloso nomine, credo propterea 'nebuloso', quod 'sicinnium' cur diceretur obscurum esset.* Sicinnisten sind doch griechisch die Satyrspieltänzer. Weiter fragm. 29 Varro VII 64: *miraculas a miris, id est monstris, a quo ait Accius personas distortis oribus deformes miriones.* Er meint ersichtlich die griechischen komischen Masken. Man hat diese eben damals eingeführt (s. unten S. 116 f.) und, vielleicht mit absichtlichem Anklang an *moriones*, *miriones* genannt. Es waren eben die *moriones* in den betreffenden Stücken.

Aber worin bestand denn nun die Eigenart dieser Stücke, worin ihre Ähnlichkeit mit griechischen Satyrspielen? Denn dafs man sie geradezu *fabulae satyricae* nannte, zeigt eben jenes citierte Horazscholion, während sie direkt als Atellane keine einzige Anführung bezeichnet.[1] Und sie waren in der That von den andern Atellanen verschieden genug. Dafs sie in der Hauptsache tragischen Ton beibehielten, ebenso wie die griechischen Satyrspiele, zeigten die Bruchstücke. Aber was machte sie denn zu einem heitern Stück wie jene? Traten wie dort der Silen und der Chor von Satyrn auf? Nicht die leiseste Spur von diesen Figuren zeigen die zahlreichen Angaben. Und Welcker hat gewifs recht, so falsch seine Meinung ist, dafs es kein römisches Satyrspiel gegeben habe, wenn er Satyrn und Silen als in Rom fremde Dämonen bezeichnet, 'die nicht in ein volksmäfsiges Spiel aufgenommen werden konnten, da sie nicht dem nationalen Götterglauben einverleibt waren'.[2] Jedenfalls konnten sie erst eingeführt werden in einer Zeit noch viel stärkerer Einwirkung hellenischer Poesie, da man griechische Satyrspiele gänzlich übersetzte.

Was machte denn diese römischen *fabulae satyricae* noch zugleich zu *fabulae Atellanae*? Dafs man sie dazu gerechnet hat, zeigt auch eine vortreffliche Überlieferung, die vom griechischen Satyrspiel redet und hinzusetzt: 'welche Gattung wir unter den Atellanen haben'.[3]

Es müssen die für die Atellane charakteristischen Figuren oder wenigstens eine von ihnen in den Stücken

---

1 Nur die Iuvenalstelle S. 106 kann zeigen, dafs man sie gemeinhin dazu rechnete.

2 *Griechische Tragödien* III 1361 f.

3 *quod genus nostri in Atellanis habent*, Mar. Victorin. p. 82, 10 K. Das *in Atellanis* ist doch nicht anders zu verstehen als 'unter den Atellanen'. Eine Sorte Atellanen entspricht dem griechischen Satyrspiel. Sonst wäre der Satz anders gewendet.

vorhanden gewesen sein. Das Fragment der Phönissen des Novius weist uns auf den richtigen Weg. Der, welcher dort sagt, er wolle den Gegner mit der Strohkeule schlagen, wer kann es anders sein, als eine dem italienischen *pagliazzo* analoge Figur, die wie dieser mit einer 'Keule' von Stroh als lustige Person in dem Stücke fungiert?[1] Von Pomponius giebt es ein Stück mit dem Titel *Maccus*, in dem, wie ein Bruchstück zeigt, Diomedes angeredet wird.[2] Da für gewöhnliche Personen, auch etwa für Sklaven in Rom, dieser Name kaum einmal vorkommt[3] und also in eine jener andern Atellanen schwerlich dieser Vers passen könnte, wird sehr wahrscheinlich eine jener 'mythologischen' Atellanen vorliegen. Die beiden einzigen dieser Stücke, die sich oben nicht ohne weiteres einer römischen Tragödie parallel stellen liefsen, waren Sisyphus und Ariadne von Pomponius. Wenn bei der Ariadne auch nicht mit Sicherheit zu sagen ist, ob der Stoff, den griechische Satyrspiele behandelten, hier bearbeitet war[4], so giebt es in der ganzen griechischen

---

1 *Bajazzo* kommt von *pagliazzo*, das bedeutet: der mit der Strohkeule wirft, schlägt oder dgl. Es ist die der heute gewöhnlichen Pritsche entsprechende scherzhafte Waffe, auch gerade aus Rohr oder Binsen gemacht. Eine menippeische Satire des Varro hiefs *Aiax stramenticius;* ich würde auch da einen *Aiax pagliazzo* erkennen. Wenn ich nach der Abbildung urteilen kann, so hat die springende Figur mit grofser Hahnennase und spitzem Hut auf dem Onyx bei Ficoroni *larvae scaenicae* Taf. VIII Fig. 9 einen solchen Strohkolben in der linken Hand. Es ist nicht die sonst häufige Pritsche (ital. *nacchere*). Danach die Abbildung am Ende des Kapitels.

2 CRF Pompon. v. 64 (Non. 114, 12 *foria, stercora liquidiora. Pomponius Macco:*):

Conforisti me, Diomedes.

3 Natürlich kommt er für Griechen vor, auch wohl für Sklaven, wie der Dispensator Diomedes Sueton *August.* 67 zeigt, aber so selten, dafs die unten gezeigte Beziehung bei weitem die wahrscheinlichere bleibt.

4 Wie oben bemerkt wurde, kann ja auch ein etwa dem

und römischen Dramatik den Sisyphus nur als Satyrspiel auf der griechischen Bühne.[1] Es ist so gut wie sicher, dafs Pomponius ein solches — welches, können wir natürlich nicht sagen — übersetzt hat, und so sehen wir, dafs hier auch schon direkt die griechische Litteratur der Satyrspiele herangezogen wird. Der erwähnte Vers des Stückes Maccus heifst aber wörtlich übersetzt: du hast mich mit Urin begossen, Diomedes. Wenn ich an die Stelle aus dem Achäercommers des Sophokles erinnere: 'er hat den übelriechenden Urintopf nach mir geworfen' u. s. w.[2] und wir wissen, dafs Odysseus, der von den trunkenen Achäerhelden so mifshandelt wurde, unter denen Achill und Diomedes die hervorragendsten waren, so kann kaum zweifelhaft sein, dafs Pomponius das Satyrspiel des Sophokles übersetzt oder bearbeitet hat. Die überlieferte Thatsache, die ich später anzuführen habe, dafs auch noch Quintus Cicero eben dieses Stück des Sophokles bearbeitet hat, wird so um ein beträchtliches verständlicher. Das Stück des Pomponius heifst Maccus; und je weniger der Titel möglich erscheint

---

Minotaurus des Accius entsprechendes Stück gemeint sein. Jedenfalls sind wir doch nicht berechtigt, für sicher zu halten, dafs es eine '*parodische Atellane mit Satyrn*' gewesen sein müsse, dafs man gesehen habe, '*wie der Gott und die Satyrn sie schlafend fanden*', Birt *Rhein. Mus.* L 175 Anm. 2, vgl. unten S. 124.

1 Cίcυφοc δραπέτηc und Cίcυφοc πετροκυλιcτήc des Aischylos (zu letzterm *Nekyia* 77), ein Cίcυφοc des Sophokles zweifelhaft, Cίcυφοc von Euripides und von Kritias: alle sicher Satyrspiele.

2 Soph. fr. 140 N[2]: ἀλλ' ἀμφὶ θυμῷ τὴν κάκοcμον οὐράνην ἔρριψεν οὐδ' ἥμαρτε· περὶ δ' ἐμῷ κάρᾳ κατάγνυται τὸ τεῦχοc οὐ μύρου πνέον· ἐδειματούμην δ' οὐ φίληc ὀcμῆc ὕπο. Das andere Fragment des Maccus CRF Pompon. v. 63 (Non. 238, 16):

Quid futurum est, si probe hanc ego discere artem attenderim?

ergiebt nichts; höchstens kann man in ihm noch einen gewissen tragischen oder den tragischen parodierenden Ton erkennen.

ohne erklärenden Zusatz für Stücke, in denen ja immer Maccus und die andern typischen Atellanenfiguren das Personal ausmachten, um so verständlicher wird er für ein Stück, in dem neben den Personen der Tragödie als das Unterscheidende die lustige Figur, der Maccus, auftrat. Nach der Tragödie folgte noch das Stück mit denselben oder doch ähnlichen Figuren und mit dem Maccus: der Maccus trat noch auf, der Maccus wurde gegeben, wie man auch heute — ich will hier nur darauf hinweisen — sagen kann, dafs nach irgend einem ernsten Stück noch der Pulcinella so gut wie dafs die pulcinellata gegeben wird. Man könnte sich denken, dafs dieser Titel typisch für solche Stücke gewesen sei. Jedenfalls trat diese, die hauptsächliche Atellanenfigur, zu den tragischen Personen im Exodium hinzu, und so entstand das eigentümlich römische Satyrspiel.

Natürlich wurde dieser Maccus als der Diener einer der tragischen Personen hinzugefügt, und so erwuchs damals in Rom die Gattung von Stücken — ich darf auch darauf schon jetzt flüchtig hinweisen —, die namentlich im Süden eine so grofse Zukunft hatte und heute alle Tage in den Städten Italiens zu sehen ist, Stücke, in denen eine stehende lustige Figur als Diener eines Helden oder einer Heldin in das Personal und die Handlung ernster Dramen eingeschoben wird, die vornehmlich dadurch zu lustigen Dramen mannigfaltigster Art gemacht werden.

Wie diese Spiele entstanden, liegt jetzt klar vor Augen. Das griechische Satyrspiel zog man als Nachspiel heran, wohl hauptsächlich durch den gelehrten Accius veranlafst; statt des Chors der Satyrn aber und statt der lustigen Figur des Silens fügte man aus der Atellane die volkstümliche allbekannte lustige Figur des Maccus ein. Wie diese Dienerrolle gehandhabt wurde, wird mannigfach durch die Entwicklung der Dienerrolle, die wir sie in der Komödie haben nehmen sehen, beein-

flufst sein. So schliefsen sich die Fäden, von denen wir uns bisher haben leiten lassen, zusammen.[1]

Und die Eigenart der Stücke, die wir so erschlossen haben, wird durch ein altes Zeugnis bestätigt und deutlich genug angegeben. Weil man es nicht verstand, hat man es als wertlos bei Seite geworfen, in der freilich oft geübten Thorheit, die Zeugnisse beurteilen zu wollen über Dinge, die wir gar nicht kennen oder noch nicht kennen. Es geht auf Sueton und schliefslich gewifs auf Varro zurück, was bei Diomedes zu lesen steht[2]: 'Die lateinische Atellane unterscheidet sich vom griechischen Satyrspiel dadurch, dafs im Satyrspiel in der Regel Satyrmasken vorgeführt werden oder irgendwelche lächerliche den Satyrn ähnliche, wie Autolycus, Busiris, in der Atellane die oskischen Masken wie Maccus.' Natürlich handelt es sich nur um die bestimmte Art Atellanen, die überhaupt allein mit dem Satyrspiel verglichen werden kann.[3] Das Unterscheidende wird hervorgehoben, und

1 Dafs die Stücke, deren Entstehung ich darlege, nicht mit den Rhinthonicae identisch sind, liegt wohl jetzt auf der Hand. Atellanen und Rhinthonicae sind ganz verschiedene Gewächse allerdings aus tief unten gemeinsamer Wurzel (s. oben S. 83 f.). Die fabulae satyricae sind Atellanen und entwickeln sich im Anschlufs an diese, haben als Charakteristikum eine Figur, von der die Rhinthonica gar nichts weifs. Die Zeugnisse, die sehr deutlich reden, sagen das (so auch die weiter angeführten) und geben die bestimmten Bezeichnungen, nie sagen sie etwas von Rhinthonica; im Gegenteil nennen sie die immer getrennt. Der ganze Stil unserer Stücke ist ja unendlich weit entfernt von den nach den Bildern offenbar tollen Travestien Rhinthons. Endlich werden die Denkmäler, die Scenen von fabulae satyricae darstellen, zeigen, wie fern diese Art von der Rhinthonica abliegt.

2 Diomedes Sueton p. 16, 1 Reifferscheid: *Latina Atellana a Graeca satyrica differt, quod in satyrica fere satyrorum personae inducuntur aut si quae sunt ridiculae similes satyris Autolycus Busiris, in Atellana Oscae personae, ut Maccus.*

3 Man rechnete diese Stücke zu den Atellanen, nannte sie

das Gemeinsame, die tragischen Personen, wird natürlich bei beiden vorausgesetzt. Es wird genau das angegeben, was wir für die Stücke nachgewiesen haben.[1]

Wir kennen also jetzt Stücke, die tragische Personen und eine komische Figur zusammen auftreten lassen. Erinnern wir uns, dafs die Personen der Atellanen aus alter Tradition Masken trugen.[2] In allen andern Stücken kannte das römische Theater keine solchen, bis sie, wie es heifst, von Minucius Prothymus, einem Schauspieldirektor, nach griechischer Art eingeführt wurden[3], zur Zeit und offenbar unter Einflufs des Accius.[4] Roscius soll der erste Schauspieler gewesen sein, der die Maske trug. Ich halte es für mindestens nicht unwahrscheinlich, dafs die Masken, die sich anfangs gar nicht besondern Beifalls erfreuten, durchaus nicht immer verwendet wurden.[5]

---

aber fabulae satyricae; eine Unterart der Atellanen sollten eben diese Satyrspiele sein.

1 Am deutlichsten ist die Ähnlichkeit auf das scherzhafte Element der Stücke bezogen Diomed. GL I 490: *tertia species est fabularum Latinarum, quae a civitate Oscorum Atella, in qua primum coeptae, appellatae sunt Atellanae, argumentis dictisque iocularibus similes satyricis graecis.* Andere Zeugnisse werden später besprochen.

2 Die entweder schon in alter Zeit aus dem Griechischen übernommen oder in Italien volkstümlich ausgebildet waren. Die Tiermaske lag auch da vielfach zu Grunde. Färben des Gesichts mit Mennig, mit Rufs, Verhüllen mit Korklarven war in Italien auch alt volkstümlich, Tibull. II 1, 55. Virgil *Georg.* II 387 u. s.

3 S. bes. die Erörterung bei Ribbeck *Röm. Trag.* 660 ff.

4 Accius und Caesar Strabo schlossen sich besonders an griechischen Gebrauch auch in diesen Dingen an. Siehe das oben von Accius angeführte Fragment, in dem er offenbar die griechische komische Maske beschreibt, S. 109. Die griechischen Techniten in Rom werden mitgewirkt haben, Leo *Rhein. Mus.* XXXVIII 342. Bei Diomed. GL I 490 steht: *in comoedia graeci ritus inducuntur personaeque graecae.*

5 Auf den Theaterdarstellungen fehlen sie jedenfalls öfter. Man kann freilich oft nicht wissen, ob blofs der Künstler sie wie

Eine Atellanenfigur aber hatte immer eine Maske und diese wird nur eben durch Einführung der griechischen komischen Masken der allzu grotesken Karikatur entkleidet und mehr nach dem Muster jener gestaltet sein.[1] Es heifst ja bestimmt, dafs die griechischen Masken in allen diesen Stücken eingeführt wurden, und die lustigen Volksfiguren selbst haben wohl noch ein traditionelles Kostüm, aber Masken in griechischer Art. Ist aus früherer Zeit nichts von phlyakenähnlichen Scenen vorhanden, jetzt wäre dergleichen gänzlich beseitigt. Auch hier wie einst in Griechenland ist die groteske alte Form durch eine viel mildere ersetzt, durch die, welche eben damals in Griechenland für die Komödie allgemein wurde.

Jedenfalls aber ist auf das Nachdrücklichste zu betonen, dafs jetzt erst und so allein die Vereinigung sowohl der tragischen und komischen als auch der maskierten und der unmaskierten Schauspieler verständlich wird: der Personen ohne Maske, wie sie in Rom bis zu Roscius Zeit immer auftraten und auch ferner oft aufgetreten sind, namentlich in Stücken, die nicht im kunstgerechten Stil der Tragödie oder Palliata verliefen, wo man auch die griechischen Masken anzuwenden wohl am seltensten versäumte, und der einen Person mit Maske, wie sie von alters her in der Atellane als komische Figur immer aufgetreten war.

Und wie damals nur die Atellanenfigur in bestimmten Stücken eine Maske gehabt hat, so hat auch in spätern

---

etwa den Kothurn (so auf dem oben besprochenen Fries des Hauses del centenario) nur aus eigner Willkür weggelassen hat, Leo *Rhein. Mus.* XXXVIII 344. Jedenfalls fällt dieser Gesichtspunkt da weg, wo deutlich Personen mit und Personen ohne Masken dargestellt werden, s. unten S. 137 f.

1 Man glaubt in der Iuvenalstelle III 174 *redit ad pulpita notum Exodium cum personae pallentis hiatum In gremio matris formidat rusticus infans* die Beschreibung einer griechischen komischen Maske vor sich zu haben.

Zeiten die bestimmte volkstümliche Gestalt des Pulcinella allein unter allen Schauspielern in den Possen, in denen er auftritt, eine Maske. Von den jungen Leuten, die einst die Atellanen spielten, wird berichtet, dafs sie das Recht gehabt hätten, zum Ablegen der Masken sich nicht wie andre Schauspieler nötigen zu lassen[1]: heute nimmt der Pulcinella am Schlufs des Stückes auf den Ruf 'la maschera' die Maske ab oder schiebt sie auf den Kopf in die Höhe. Mit der in die Höhe geschobenen Maske läfst sich der gefeierte Pulcinellaspieler auch abbilden[2], genau wie sich der Schauspieler in Pompeji, dessen Porträt wir noch besitzen, mit der gleichen Halbmaske in der gleichen Situation abbilden liefs.[3] Auch er wird vielleicht ein Maccus in den Stücken von Atella gewesen sein. Atella liegt ja nur ein paar Stunden Weges von Pompeji. Jedenfalls aber darf schon jetzt die moderne Analogie uns die eine maskierte komische Figur unter unmaskierten besser verstehen lehren. Entstanden ist diese Verbindung in jenen Fabulae satyricae.

---

1 Festus s. v. *personata* 217: *per Atellanos, qui proprie uocantur personati, quia ius est iis non cogi in scena ponere personam, quod ceteris histrionibus pati necesse est.*

2 Porträts von solchen bei di Giacomo *Cronaca del teatro S. Carlino contributo alla storia della scena dialettale Napoletana* 1738—1884.

3 Im Museo nazionale in Neapel nr. 9078. Abbildung *Pitture d'Ercolano* IV tav. 35.





Sechstes Kapitel.

Satyrspiele in Rom.

Es gilt, nur einen Augenblick noch umzublicken, ob nicht noch hier und da ein anderes Zeugnis uns eine Weiterentwicklung, eine Fortdauer so merkwürdiger Spiele andeutet; denn jene Bilder, die wir zu verstehen suchen, gehören ja einer wenigstens um ein Jahrhundert späteren Epoche an.

Accius ist nicht lange vor Sulla gestorben. Pomponius und Novius hatten ihre Blütezeit in den Jahren sullanischen Regiments. Der Diktator, der so grofse Neigung zu allerlei Possenspiel und burlesker Mimik hatte, wird nicht ohne Anteil an dem Aufblühen der atellanischen Volksschwänke und der satyrisch-komischen Nachspiele der Tragödien gewesen sein. Wenn nun gar ein so vortrefflich unterrichteter Zeuge wie Nikolaos von Damaskos, da er erzählt, welchen Gefallen Sulla am Scherz gehabt habe, an mimischem Spiel und an Possen-

reifsern, hinzufügt, das zeige sich deutlich an seinen 'satyrischen Komödien', die im heimatlichen Idiom geschrieben seien[1], so kann es doch wahrlich nun nicht mehr zweifelhaft bleiben, welcher Art Stücke das gewesen sind. Es sind die *fabulae satyricae*, wie wir sie kennen lernten und Komödien sie zuzubenennen liegt nicht blofs natürlicherweise sehr nahe, sondern es haben auch die Grammatiker solcher Art Stücke vielfach unter 'Komödien' rubriciert.[2] Dadurch, dafs beigefügt wird, er habe sie in heimischer Sprache gedichtet, mag angedeutet sein, dafs diese Possen in dieser Form in lateinischer Sprache noch etwas ziemlich neues waren. Den Rest seines Lebens brachte ja Sulla bei Puteoli zu; dort war er so recht in der Gegend der Possenreifser und der den Atellanen verwandten Volkskomödien. Vielleicht hat er gerade dort am Golfe von Neapel seine Stückchen verfafst und aufführen lassen; dazu würde sehr gut stimmen, dafs Plutarch von seinen Beziehungen zu Schauspielern und Schauspielerinnen, seinen Gelagen auf der Bühne und dem Verkehr mit dem Komiker Roscius, dem Mimendirektor Sorix und dem Lysioden Metrobios im Zusammenhang mit seinem Ende erzählt.[3]

---

1 Athen. VI p. 261[c]: Νικόλαος δ', ἐν τῇ ἑβδόμῃ καὶ εἰκοστῇ τῶν Ἱστοριῶν, Σύλλαν, φησί, τὸν Ῥωμαίων στρατηγόν, οὕτω χαίρειν μίμοις καὶ γελωτοποιοῖς φιλόγελων γενόμενον ὡς καὶ πολλὰ γῆς μέτρα αὐτοῖς χαρίζεσθαι τῆς δημοσίας. ἐμφανίζουσι δ' αὐτοῦ τὸ περὶ ταῦτα ἱλαρὸν αἱ ὑπ' αὐτοῦ γραφεῖσαι σατυρικαὶ κωμῳδίαι τῇ πατρίῳ φωνῇ. Dafs es lucilianische Satiren gewesen seien (Leo *Hermes* XXIV 82, 4), scheint mir, ganz abgesehen von dem Ausdruck (der doch aus augusteischer Zeit stammt), nach allem höchst unwahrscheinlich. Schon Ribbeck hält sie für Atellanen, *Röm. Trag.* 623. Statt des *fabulae* in der gewöhnlichen Bezeichnung *fabulae satyricae* ist nur κωμῳδίαι gesagt.

2 Sie zählen als Arten der Komödie Palliata, Togata, Atellana u. s. w. auf.

3 Plutarch *Sulla* c. 36. Aufserdem über seine Neigung zu Mimen und Possenreifsern c. 2.

Dafs im weiteren Verlaufe des Jahrhunderts, in dem immer wieder Acciusstücke mit 'oskischen' Exodien aufgeführt wurden, mancherlei Versuche mit Einführung der echt griechischen Satyrspiele in verschiedener Art gemacht wurden, wissen wir. Nur in einer ganz beiläufigen Notiz eines Briefes erwähnt M. Cicero ein Satyrspiel seines Bruders 'die Zechgenossen' (Cύνδειπνοι).[1] Wir würden schon, auch wenn nicht ausdrücklich in dem Briefe 'Cοφοκλέουc' dabei gesagt wäre, aus dem griechischen Titel erkennen, dafs es das uns bereits bekannte Satyrspiel des Sophokles ist, das hier übersetzt war, und wir wundern uns nicht, dafs die Scenen dieser burlesken Posse, die früher erwähnt wurden, der pedantischen Würde des Consulars wenig genehm waren. Ferner hat Quintus Cicero, wie wir ebenfalls aus brieflicher Erwähnung des Bruders wissen[2], eine Erigona gedichtet und bei dem Zweifel, welche Erigona, ob die Tochter des Aigisthos oder die des Ikarios, in dem Stücke behandelt wurde, kann die Erkenntnis, dafs die Erigona des Sophokles, den Q. Cicero mit Vorliebe übersetzte, ein Satyrspiel war, das die letztgenannte behandelte, immerhin das Wahrscheinlichere erkennen lassen.[3]

Jedenfalls aber hat Q. Cicero in einem ganz sichern Satyrspiel den Sophokles übersetzt und ein griechisches

---

1 Cic. *ad Quintum fr.* II 15 vom Jahre 54: Cυνδείπνουc Cοφοκλέουc *quamquam a te actam fabellam uideo esse festiue, nullo modo probaui.* Mufs wirklich *actam* falsch sein und *factam* gesetzt werden? Warum ist denn eine Aufführung ganz unmöglich?

2 *Ad Quintum fr.* VI 7.

3 In der Erwähnung freilich bei Erotian. *gloss. Hippocrat.* p. 128, 16 ὁ Cοφοκλῆc ἐν cμηριγόνῃ wird schwerlich richtig ἐν cατυρικῇ 'Ηριγόνῃ gefunden sein, Ribbeck *Röm. Trag.* 621. Auch ἐν τῇ 'Ηριγόνῃ (von Maass) überzeugt mich nicht. — Die sog. Ikariosreliefs darf man allerdings jetzt nicht mehr irgendwie hierherziehen, wie früher geschah, s. Ribbeck, *Röm. Trag.* 620 ff. 622. S. unten, im neunten Kapitel.

Satyrspiel direkt auf die römische Bühne bringen wollen.[1] Er hat, wie wir wissen, denselben Stoff entlehnt, wie Pomponius in dem 'Maccus' genannten Stück. Hat Cicero das Bestreben gehabt, entgegen diesen frühern Satyrspielen ganz auf das griechische Vorbild zurückzugehen und so das Spiel in dieser Richtung zu verändern, also doch wohl, wie er meinte, zu veredeln? Sein Stück hiefs ja Cύνδειπνοι Cοφοκλέουc.[2]

Sein Bruder Marcus hatte schon in seiner Jugend, um mehr als vierzig Jahre früher, Stoffe behandelt, die sehr an alte Satyrspielstoffe erinnern. Alcyon — denn so hiefs diese Dichtung mit einem Namen, der gleich Alcyoneus ist — behandelte wahrscheinlich dessen Kampf mit Herakles, ein rechter Vorwurf für Satyrdramen.[3] Glaukos Pontios hiefs ein anderes Gedicht, und erinnert nicht sein Titel schon an das bekannte aischyleische Satyrspiel? Aber freilich ist vom Alcyon ein hexametrisches Fragment er-

---

1 Dafür würde das zu behaltende *acta* in der Briefstelle deutlich sprechen.

2 Ähnliches spricht Ribbeck aus *Röm. Trag.* 623, der ebendort den Vergleich zwischen Satyrspiel und Atellane mit etlichen der auch hier verwendeten Zeugnissen bespricht und besonnen wie sonst niemand die Überlieferung behandelt hat. Aber erst die Erkenntnis der Eigenart der atellanischen Satyrspiele lehrt die übrigen Zeugnisse und vor allem die Denkmäler verstehen.

3 S. das Citat bei Nonius 65, 8 Bährens PRF p. 298. Alcyon = Alcyoneus wie Kerkyon = Kerkyoneus, auch Kerkyaneus (Wernicke *Arch.-Jahrb.* VII 1892, 208 ff., W. Schulze *Zts. für vgl. Sprachwissensch.* XXXIII 320). Leugnen kann man ja nicht die Möglichkeit, dafs Cicero einen andern Alkyon = Alkyoneus, Sohn des Diomos, behandelt habe (der freilich sehr zurücktritt gegenüber jenem sehr oft genannten), der als Alkyon bei Epicharm behandelt war (Athen. XIV p. 619[a], bei Lorenz *Epicharm* S. 220), als Alkyoneus bei Antoninus Liberalis c. 8. Ich begreife nicht, wie Lorenz S. 136 zu dem Titel hinzusetzen kann 'Von Keyx und Alkyone', wenn bei Athenaios steht, dafs im Alkyon des Epicharm Diomos genannt sei.

halten, das sehr episch aussieht, und der Glaukos ist, wie die Nachricht sagt, in Tetrametern abgefafst gewesen.[1] Wenn sich also hier nicht mehr als höchstens das sagen liefse, dafs alte Satyrspielstoffe — wohl schon durch die Alexandriner — in anderen Dichtungsformen fortgepflanzt beliebt waren, so stehen wir vor dem Titel '*Uxorius*', 'der Pantoffelheld', ganz ratlos. War es eine Posse? Wenn es wie wahrscheinlich auch eine Übersetzung war, könnte es doch nur eine Komödie gewesen sein. Dafs sich das Satyrspiel später sehr der Komödie in Stoff und Art annäherte, trat uns schon oben entgegen. Aber jede bestimmtere Folgerung verbietet das vollständige Schweigen der Überlieferung.

Um die Mitte des ersten vorchristlichen Jahrhunderts hat man jedenfalls das ganz dem griechischen entlehnte Satyrspiel einzuführen gesucht. Und das ist verständlich genug in der Zeit, da die sogenannten Neoteriker so viele neue griechische Poesie einführten und man wieder mit ganz neuem Eifer Griechisches und nur Griechisches verlangte und unterstützte. Wurden denn nun auch Silen und Satyrn mit 'übersetzt', mit eingeführt? Ein Scenenbild des grofsen Mosaiks, jetzt in der Sala delle Muse des Vatican, das aus Lorium in Etrurien, der heutigen Tenuta di Porcareccia, stammt, zeigt neben einer grofsen tragischen Figur einen kleinen Satyrn, bekränzt, mit Hirtenstab, der ohne Zweifel tanzend gemeint ist.[2] Dafs diese, die letzte der langen Reihe von offenbar

---

1 Plutarch *Cic.* c. 2. Tetrameter sind ja dramatisch viel verwendet, auch, wie die Reste zeigen, in der Atellane. Aber eine solche Dichtung wird man doch schwerlich vermuten wollen angesichts dieses Zeugnisses, das dann anders lauten und das εἶδος angeben würde.

2 Millin *Description d'une mosaique antique du Musée Pio-Clémentine* pl. XXVIII, bei Wieseler *Denkmäler des Bühnenwesens* Taf. VIII nr. 11, dazu S. 51.

lauter tragischen Scenenbildern, eine Satyrspielscene darstellen soll, ist ebenso unzweifelhaft als ihre Deutung unmöglich ist und wohl immer bleiben wird. Dafs das Mosaik später Zeit angehört und Scenen der römischen Bühne darstellt, halte ich für sicher[1]; aber auch das würde ja nur ganz im allgemeinen das Vorhandensein von Satyrn auf der römischen Bühne zu irgend einer Zeit beweisen. Und nicht mehr kann das Citat eines Verses, das sich Marius Victorinus doch schwerlich selbst erfunden hat, beweisen. Die Satyrn werden angeredet[2]; aber in welche Zeit der Vers gehört, ist unmöglich festzustellen.

Doch kennen wir ein Zeugnis, das uns zeigt, dafs es in eben jener Zeit und weiter bis gegen Ende des ersten vorchristlichen Jahrhunderts in Rom Satyrspiele gab, in denen der Silen und die Satyrn wie im griechischen auftraten.

Es ist die bekannte Behandlung des Satyrspiels in des Horaz Briefe von der Dichtkunst. Dafs das, was dort gesagt wird, nicht auf römische Satyrspiele damaliger Zeit sich beziehe, sondern einfach aus einer griechischen Quelle entnommen sei, die das griechische Satyrspiel gemeint habe, dafs des Horaz Erörterung mit der Litteratur seiner Zeit gar nichts zu thun gehabt habe, ist eine Meinung, die man, selbst als es noch keine Zeugnisse für römische Satyrspiele gab oder zu geben schien, nie hätte hegen dürfen. Man fühlt den Worten des theoretisierenden Dichters und poetischen Beraters nur zu deutlich ab, dafs es sich um brennende Litteraturfragen des Tages handelt, dafs er das gröfste Interesse hat, eine Dichtung

---

1 S. Wieseler a. a. O. S. 48. Das Bedenken, dafs es in Rom kein Satyrspiel gegeben habe, ist eben für uns nicht vorhanden.

2 Mar. Victor. IV:

Agite, fugite, quatite, Satyri.

anders zu wünschen, die eben so, wie er sie nicht wünschte, sehr kultiviert wurde. Er giebt hier wie in allen Punkten der Ars poetica seine Ratschläge und Regeln im Gegensatz gegen vorhandene Gepflogenheiten der Poeten, die ihm Abwege und Mifsbräuche scheinen. Das Satyrspiel ist die einzige Dichtgattung, die er eingehend behandelt — man kann sagen, dafs die Ratschläge, die sich darauf beziehen, im Mittelpunkt seiner ganzen Poetik an die Pisonen stehen.[1] Und was er hier tadelt, ist das zu niedrige, ja gemeine Niveau, auf dem sich die Satyrspiele, wie er meint, bewegten. Die Götter und Heroen, die auftreten, sollen sich nicht mit niedrigen Reden in den Spelunken herumtreiben (v. 227 ff.). Die Satyrn sollen nicht gar zu arg in schmutzigen und schamlosen Reden sich gehen lassen. Das verletzt das vornehmere und wohlhabende Publikum, wenn es auch den Beifall des niedern Volks hat (v. 244 ff.).

Glaubt man nicht hineinzublicken in die Bestrebungen derer, die das Satyrspiel veredeln wollten, das erwachsen war an dem burlesken volkstümlichen, oft sehr rohen Atellanenspiel, veredeln durch den Einflufs des griechischen, das lehren konnte, wie Horaz feinsinnig auseinandersetzt, im Stil die rechte Mitte zu halten zwischen dem Pathos der hohen Tragödie und burlesker Komik der niedern Posse?

Und welches sind die entscheidenden Figuren, die hier in Betracht kommen? Es sind die Dienerfiguren. Nicht so sehr soll man sich beeifern, den tragischen Stil zu vermeiden, dafs dann kein Unterschied mehr ist, ob Davus und Pythias auftritt oder der Diener des Bacchus

---

1 Diese Erkenntnis verdanke ich Th. Birt, der selbst in der Beilage zu diesem Kapitel (die am Schlusse des Buches folgt) seine Auffassung der ars poetica begründet.

Silenus, so sagt Horaz.[1] Davus und Pythias ist ein typisches Dienerpaar. Der komische Diener war eben an Stelle des Silen getreten, als das atellanische Nachspiel sich nach dem griechischen Satyrspiel entwickelte. Das Zurückgreifen auf das griechische Satyrspiel und die erstrebte Veredlung eben jenes Nachspiels halten darauf, dafs der Silen auftritt und dafs er mafsvoller redet als der Diener, der traditionell schon lange zum façonlosen Possenreifser geworden war.

Es giebt etliche Denkmäler, die uns eine Figur zeigen, die aus der Silens- und der Dienermaske gemischt ist; sie können uns mancherlei Übergänge und Vermischungen dieser Stücke und dieser Figuren ahnen lassen.[2]

Wir befinden uns ja in fast völliger Unkenntnis dieser Dinge im einzelnen. Auf was Horaz sich direkt

---

1 v. 236 ff.:
Nec sic enitar tragico differre colori,
Ut nihil intersit Dauusne loquatur et audax
Pythias emuncto lucrata Simone talentum
An custos famulusque dei Silenus alumni.
Der Zusatz zu Pythias *lucrata* etc. soll nur ihre Verschmitztheit charakterisieren. Über den häufigen Sklavennamen Davus, bes. in der Komödie, brauche ich kein Wort zu verlieren. Pythias wird im Leben häufiger Name der Dienerin gewesen sein (Dienerin der Octavia Dio Cass. LXII 13) wie in der Komödie, so in Terenz *Eunuchus*, bei Turpilius v. 188 Ribb., in einer Komödie des Lucilius, wie das Scholion zu der Stelle angiebt, dem wir aber nicht zu glauben brauchen, dafs Horaz diese Komödie meine. Denn es sind eben ganz typische Namen, auch Simo wie bekannt für den Alten.

2 Einige bei Ficoroni *larvae scenicae* Taf. VIII, Taf. XXVI, Taf. L u. öfter. Nach der letztgenannten die Abbildung hinter Kap. III auf S. 73 verkleinert. Eigentlich gehören ja alle Silene mit deutlicher komischer Maske hierher, die sie ja ursprünglich im Satyrspiel — man denke nur an die Neapler Satyrspielvase — nicht haben.

beziehen mag, auf welcher Art Stücke er sonst hinweisen wollte, wir können es höchstens ahnen. Und auch da wieder möchte die Erinnerung am Platze sein, wie sehr Satyrspiel und Komödie schon in spätgriechischer und wohl auch damals in römischer Litteratur in Art und Stil und Figuren untereinander Entlehnungen machten.

Die Theaterinschrift von der Agora zu Magnesia am Maiandros, die schon oben erwähnt wurde, zeigt nicht nur diese Entwicklung deutlich durch urkundliche Erwähnung des neuen Satyrspiels Θύτης, sie bezeugt diese Entwicklung gerade für die Mitte des ersten Jahrhunderts im römischen hellenistischen Kleinasien. Wie diese Inschrift die Satyrspieldichtung für diese späte Zeit sicherstellt, die einst rundweg geleugnet zu werden pflegte, braucht nicht mehr weiter ausgeführt zu werden.[1] Die Angaben der Grammatiker, die das römische Satyrspiel bezeugten, stammen ohne Zweifel auch aus jener Epoche, da sie gewifs in letzter Linie auf Varro zurückgehen. Er, der Dichter der menippeischen Satiren, die so vielerlei Beziehung mit Atellane und Mimus haben, kannte gewifs genau jene Nachspiele in ihrer Eigenart, und man wird unmöglich denken können, dafs er um irgend welcher überlieferten Schematik willen diese allzuklaren und allzubekannten Dinge verkannt oder ganz falsch eingereiht hätte.[2] Er kannte freilich, wie es scheint,

---

1 Auch O. Kern hat zu seiner Edition der Inschrift gleich darauf aufmerksam gemacht, *Athen. Mitth.* 1894, 96 f.

2 So wird man, was die Überlieferung über diese Stücke angeht, schwerlich einen Satz gelten lassen können, wie ihn Leo in Bezug auf frühere und andere Dinge vielleicht mit Recht ausspricht *Rhein. Mus.* XXIV 84, '*dafs Varro als produktiver Dichter die Wurzeln der lucilischen Satire hätte erkennen müssen, die er als Litterarhistoriker verkannt habe.*' Ihm wären dann in diesem Falle nicht nur die Wurzeln, sondern der offenkundige Thatbestand unbekannt gewesen, um den er sich als Dichter eifrig bekümmert hat.

nur jenes Satyrspiel, das er zur Atellane gehörig hielt, er meinte, dafs die Römer unter den Atellanen das griechische Satyrspiel hätten, dafs das Unterscheidende zwischen griechischem und Atellanensatyrspiel dort Silen und Satyrn, hier Maccus seien; auf ihn wird es sich zurückschreiben, wenn die weitere Litteraturgelehrsamkeit in peinlich genauer Aufzählung der Arten römischen Dramas immer nur die Atellane, nie das Satyrspiel nennt, und wird die Reihe griechischer Arten des Dramas denen des römischen gegenübergestellt, so entspricht ganz scharf das griechische Satyrspiel der römischen Atellane.[1] Und der gelehrte Horazscholiast zu eben jener Partie des Briefes von der Dichtkunst hat keine andern Satyrspiele anzuführen gewufst, als des Pomponius Atalante, Sisyphus und Ariadne. Also war die Bewegung, in der Horaz mitteninne steht, in die er einzugreifen einen so besonderen Eifer an den Tag legt, ohne wirklichen Erfolg vorübergegangen. Die ganz griechischen Satyrspiele hatten nicht Wurzel fassen können, sie dauerten nicht, und darum wissen wir von ihnen so gar wenig. Das Atellanensatyrspiel aber hat seine Anziehungskraft behauptet, es ist in Blüte geblieben noch im ersten Jahrhundert der Kaiserzeit, ebenso wie das eigentliche

1 So bei Diomedes III 480:

griech.: *trag.* *com.* *satyr.* *mim.*
röm.: *praetext.* *tabern.* *Atell.* *planiped.*

Es handelt sich zum Teil nur um zwei Namen für dasselbe, einen griechischen und einen römischen; so nannte man ja mimus in Rom gewöhnlich auch die lateinisch als *planipedaria* bezeichnete Gattung. Die Komödie wird eingeteilt — so z. B. bei Donat — in palliata, togata, tabernaria, Atellana, mimica, planipedaria. Das Satyrspiel fehlt da stets, während oft andre Angaben dicht daneben zeigen, dafs es bekannt war, bekannt ohne Zweifel dem, der diese Einteilung, die sich mafsgebend fortpflanzte, aufstellte: Varro. Er subsummirte es eben selbstverständlich unter Atellane.

Atellanenspiel noch eine ganz neue Beliebtheit auf den Bühnen der kaiserlichen Hauptstadt gewann. Die Fabulae satyricae haben die litterarisch gelehrten Versuche weniger theoretisierender Übersetzer alsbald wieder in Vergessenheit gebracht; das zeigt auch die litterargeschichtliche Tradition des Altertums selbst.

Das aber wird man ohne weiteres für wahrscheinlich halten, dafs die in jenen Satyrspielatellanen gefundene Mischform, je beliebter und volkstümlicher sie wurde, um so leichter in die gleiche Entwicklung einlenkte, wie auch das Satyrspiel und jegliches Scherzdrama der spätern Zeit, dafs sie ihre Haupthandlung auch aus dem bürgerlichen Lustspiel, ja aus jeder Art von Dramen entnehmen konnte: die eine maskierte Figur wurde immer hinzugefügt. Sie mochte gar bald auf den Bühnen des alten Italien überall da hinzutreten, wo auf denen des neuen der Pulcinella, auch er allein in der Maske, hinzutritt. In den Fabulae satyricae aber hat sich zum ersten Male jene seltsame Vereinigung vollzogen, und sie konnte nur da aus vorhandenen Elementen auf eine natürliche Weise, wie sie geschildert wurde, zu stande kommen.





Siebentes Kapitel.

Pompejanische Wandbilder römischer Satyrspiele.

Die Scene in dem Friese der Casa del centenario, die die tragische Frau und den komischen Diener zusammen darstellte, ist jetzt endlich ganz zu verstehen. Jene Scene lehrte die Frage richtig stellen, und der litterarische Befund hat die erklärende Antwort gegeben. Und nicht minder ist jetzt die Art der Stücke erkannt, denen die Scene im Atrium angehören mufs mit ihren unmaskierten ernsten Figuren und dem maskierten komischen Diener. Die beiden Bilder, jenes des Frieses und dieses des Atriums, zeigen Scenen eines atellanischen Satyrspiels, wie sie im 1. Jahrhundert vor Christus und in der ersten Hälfte des ersten nachchristlichen Jahrhunderts in Rom und ohne Zweifel vielfach im übrigen Italien aufgeführt wurden. Der Umgegend von Neapel, den Städten der Nachbarschaft Atellas werden am wenigsten diese Stückchen unbekannt geblieben sein, in denen ein Hauptbestandteil eben jene dort heimische, dort volkstümliche Figur war. In Pompeji wird die sullanische Kolonie

solche Aufführungen, soweit sie eine neue Gestaltung waren, sei es eingeführt, sei es besonders gepflegt haben, und auf beiden Theatern werden dort Tragödie und Satyrspielatellane neben einander vorgeführt sein wie auf den Bühnen der Hauptstadt. Wurden früher auf dem grofsen Theater in oskischer Zeit ohne Zweifel besonders die oskischen Lokalpossen, eben die Atellanen aufgeführt, so jetzt auch die Fabulae satyricae mit ihrer Atellanenfigur. Und man wird gerade in Campanien nun aus Dramen aller Art durch Zufügung der maskierten lustigen Figur immer wieder jene lebenskräftige dramatische Mischform gewonnen haben, die dort fortan niemals ausgestorben ist.

Jene Bilder selbst stammen aus der ersten Hälfte des ersten Jahrhunderts der Kaiserzeit. Dem Bilde der Exodiumscene steht das Bild einer Tragödienscene gegenüber. So wurde ja nach einer Tragödie ein Exodium, ein Satyrspiel aufgeführt. Und neben dem Tragödienbild befindet sich das einer Komödie. Jedenfalls wird ihm gegenüber wieder eine Tragödienscene gemalt gewesen sein.

Welche Rolle die Gegenstücke in der pompejanischen Malerei gespielt haben, ist an zahlreichen Beispielen nachgewiesen.[1] In demselben Hause, der Casa del centenario, ist immerhin auch uns von Interesse die Gegenüberstellung zweier Bilder im Peristyl, deren eins die Befreiung der Andromeda durch Perseus darstellt, das andere die Befreiung einer Frau, die von den Windungen eines Schlangenungeheuers umschlungen in einem Teiche steht, durch allerlei herzueilende Bauern, die mit Steinen und Stöcken das Ungeheuer unschädlich machen wollen: die zweite Scene ohne Zweifel die Parodie der ersten.[2] Die Darstellung zeigt keinen direkten Zusammenhang mit den Theateraufführungen des beliebten Stoffes.

---

1 Trendelenburg *Gegenstücke in der campanischen Wandmalerei*, *Arch. Ztg*. XXXIV (1876) 1 ff.

2 S. auch Overbeck-Mau *Pompeji* S. 355.

Tragödien- und Komödienscenen sind mehrfach als Gegenstücke zusammengestellt.[1] Hier würden sich ja entsprechen

Tragödie	—	Komödie
|		|
Fabula satyrica	—	Tragödie.

Der oben mehrfach erwähnte Fries in ebendemselben Hause, dessen zweite Scene — die tragische Frau und den komischen Diener — wir ja nun auch vollständig ihrer Art nach verstehen, zeigt die Anordnung[2]:

Trag.	Kom.	Trag.	Kom.	Trag.	
Kom.					Kom.
Trag.					Trag.
Trag.					Kom.
atell. Satyrsp.					Trag.
Trag.					

Wenigstens sind das die hauptsächlichen Gruppen an den Wänden des an einer Seite unregelmäfsigen Raumes.

Dafs nicht blofs die künstlerische Symmetrie der Anordnung diese Aufeinanderfolge und Gegenüberstellung bewirkt hat, könnte auch die magnesische Inschrift immerhin bestätigen, in der die Stücke in der stehenden Reihenfolge genannt werden: eine Tragödie, eine Komödie, ein Satyrspiel. Und wenn wir von Hadrian

---

1 Bei Helbig 1466∾1474; 1469∾1399; 1465∾1470, s. Trendelenburg a. a. O. S. 80. So auch die oben S. 50 f. erwähnten Maskengruppen bei Robert *Arch. Zeitung* XXXVI 13 ff. Die Gruppierung der tragischen und komischen Masken um die bekannte Mosaikdarstellung des Herbstes aus der casa del fauno ist diese:

kom.	trag.	kom.
kom.		trag.
trag.	trag.	kom.

2 Genauer und ausführlicher bei E. Maass *Annali* LIII (1881) S. 111 ff., bes. S. 113.

lesen[1], dafs er sich beim Gastmahl habe Tragödien, Komödien, Atellanen vorführen lassen, so sind wir im stande zu erkennen, dafs diese Ordnung schwerlich zufällig ist; sie entspricht eben jener der Inschrift für die römische Bühne.

Jedenfalls ist an der absichtlichen Gegenüberstellung einer Tragödienscene und einer Atellanen-Satyrspielscene nicht zu zweifeln, nachdem der römische Brauch uns so deutlich entgegengetreten ist. Es liegt nahe genug, zu folgern, dafs mindestens die beiden Gegenbilder im Atrium der Casa del centenario die Scene einer römischen Tragödie wie diejenige eines römischen Exodiums zu eben dieser Tragödie darstellen.

Aber es wird gut sein, zunächst noch einige Denkmäler aufzusuchen, die die Art jener hier aufgezeigten Schlufsstücke noch weiter illustrieren, deutlicher vielleicht, als es alle litterarischen Zeugnisse könnten.

Es giebt eine Fülle von Maskendarstellungen, die für uns die gleiche Zusammensetzung tragischer und komischer oder unmaskierter und komisch-maskierter Köpfe zeigen. Der komische Kopf ist immer der bekannte des Dieners. Die Sammlung von Ficoroni enthält mancherlei Beispiele. Die unter diesem Kapitel (S. 142) abgebildete Gruppe[2] zeigt am besten die Art solcher Zusammensetzungen. Sehr oft sind in der gleichen Art die andern Köpfe aufser dem einen des Dieners unmaskiert. Auf Gemmen und auf Edelsteinen erhalten sich solche typisch gewordene Maskengruppen, längst ohne Zweifel unverstanden, bis in späteste Zeit.[3]

---

1 Spartian. *Hadrian* c. 26.

2 Nach Ficoroni Taf. LXXVII rechts unten, Darstellung einer Paste.

3 Bei Ficoroni mag man etwa besonders noch vergleichen Taf. XXXXVII die 4. Figur (eines Achats). Vgl. Tafel LX, 4. Gruppe unten links. Bei S. Reinach *Pierres gravées des col-*

In Gräbern finden sich so gut wie die tragischen Masken mit der Silenmaske auch tragische Masken mit der Dienermaske zusammen. So kann man im Museum zu Corneto unter den Ausgrabungen von 1894 drei Masken zusammengestellt sehen, die aus einem Grabe herauskamen: zwei tragische Masken (tragischer alter Mann und tragische Frau) und die komische Dienermaske. Aus einem Grabe stammen ebenso die Masken zweier tragischer Männer und die des komischen Dieners, aus wieder einem andern zwei tragische und zwei Dienermasken.[1] Im Museo archeologico zu Mailand (unter nr. 1102 und 1103) sah ich zwei Aschenurnen, deren jede durch Maskengruppen ringsum z. T. unter den Henkeln verziert war. Namentlich auf der einen (nr. 1102) ist klar, wie aufser tragischen Masken nur die bekannte komische Dienermaske abgebildet ist. Eine Muse mit ganz langem Pedum hält eine der Masken.[2] Auf der

---

lections Marlborough etc. réunies et reéditées Paris 1895 findet man Tafel 23 ff. allerlei ähnliches. Eine seltsame grofse Gruppe eines Topases zeigt 5 Köpfe: 2 Männer und 2 Frauen, ganz ernst ohne Maske, zu oberst aber die Dienermaske mit dem grotesk gezogenen Maul; sie ist hier über diesem Kapitel S. 130 verkleinert nachgebildet nach Ficoroni Taf. XXX. Der grofse mittlere Kopf ist offenbar, wie das Helmende rechts zeigt, der einer Athene. Höchst seltsam ist eine Zusammenstellung von 2 Gesichtern (eines Mannes und einer Frau) in derselben Weise statt mit der Dienermaske mit einem Totenkopfe, Reinach a. a. O. Tafel 24, 47^{11}, pl. 25, 50^{2}, pl. 26, 51^{1}, so auch eine Gruppe bei Ficoroni Tafel LXX, in der Mitte der untersten Reihe; kommt das von dem Gebrauch, die Maskengruppen in die Gräber mitzugeben? Es verlohnte sich, dem nachzugehen. Ob die mannigfachen Gruppen von Tierköpfen, die oft alle auf die Beine eines Hahns aufgesetzt sind, s. Reinach Tafel 25, noch entsprechend den Masken gemeint sind und an alten Tiermummenschanz anknüpfen? Viele schwerlich.

1 Die Maske eines Bakchos mit Hörnern und eines Mohren, wie die Gesichtszüge deutlich zeigen, fanden sich in einem Grabe noch aufser andern Masken der erwähnten Art.

2 Es soll doch wohl meist die Muse mit dem pedum, dem

andern Urne ist zweimal die tragische Frauenmaske und die komische Sklavenmaske gegeneinander gestellt. Solche Gruppen nur zweier Masken dieser Art mögen ebenso wohl wie die Personen eines bestimmten Stückes auch die beiden Stücke selbst bezeichnen sollen, die Tragödie und das Exodium dazu mit seinem lustigen Diener; ebenso wie tragische Frauenmaske und Silenmaske Tragödie und Satyrspiel alten Stils bezeichnen[1]: das bekannteste Beispiel sind wohl die beiden Masken in Mosaik im capitolinischen Museum, wo sie jetzt das Pendant zu dem noch bekannteren Taubenmosaik bilden.

Die tragischen Masken mit der Silenmaske, die in Gräbern gefunden wurden — diejenigen des volcenter Grabes sind in den Monumenti dell' Istituto 1881 und dem zugehörigen Annalenband publiciert[2], — bilden ja die deutliche Parallele zu den tragischen Masken und der Dienermaske. Eine ähnliche Gruppierung findet sich auch sonst noch oft auf römischen Denkmälern. So sind von den acht Köpfen, die jenen Scenen des pioklementinischen Mosaiks mit seinen, wie oben erörtert wurde, durchaus tragischen Gruppen und nur der einen Satyrspielgruppe zum umrahmenden Schmucke dienen, von diesen acht sind sieben tragisch und einer ist der

---

Hirtenstab — immer trifft es nicht zu — die des Satyrspiels sein? So mag man die hübsche Figur eines Achats — nach Ficoroni Taf. XXXV über dem fünften Kapitel S. 100 verkleinert wiederholt — auffassen; die Maske ist die des komischen Sklaven. Vgl. die beiden Figuren über dem letzten Kapitel (nach Ficoroni Taf. XLIV, Darstellungen eines Ametysts und einer Paste) mit den beiden verschiedenen Typen der lustigen Figur.

1 Tragische Frau mit Diener: Ficoroni Taf. XXVI 5, Figur eines Diaspro rosso, Taf. L (die Frau mehrfach unmaskiert), ebenso Taf. LII zweimal, vgl. Taf. LIX. Trag. Frau mit Silen: Ficoroni Taf. LXI in der Mitte, Taf. LXX, links in der zweiten Reihe, Taf. LXXVIII; bei Reinach Taf. 24, 48[8]; 23, 46[5] u. sonst.

2 *Monumenti* 1881 tav. XXXII und *Annali* 1881 tav. d'agg. I und K, dazu *Annali* ebenda p. 156 ff.

des Silens.[1] Ferner sind von sechs Masken in einem Mosaik aus Gallien, dessen Mitte eine nicht näher zu erklärende Komödienscene darstellt, fünf tragisch, die dritte gehört dem Silen.[2] Die Darstellung des Mosaiks von Portus Magnus[3], die im Mittelfelde den Kampf des Herakles mit Kentauren giebt, ist an den vier Ecken der Rahmendekoration verziert durch Masken: dreimal eine tragische, das viertemal eine deutliche Silenmaske. In der Mitte des obern Rahmens zwischen zwei kleinern bakchischen Darstellungen erkenne ich nach der Abbildung deutlich den Kopf eines gehörnten bärtigen Dionysos.

Aus Pompeji findet sich auch ein Denkmal, das die Existenz eines Satyrspiels mit Silen und Satyrn bezeugt, es ist die gewöhnlich als Einübung eines Satyrchors bezeichnete Darstellung eines Mosaiks.[4] In der Mitte sitzt der Chorodidaskalos, vor ihm stehen zwei nur mit einem Schurz bekleidete, offenbar als Choreuten zu fassende junge Männer, deren einer eine eigentümliche Maske über den Kopf zurückgeschoben hat. Im Hintergrund in der Mitte ist ein Flötenspieler sichtbar, hinter dem ein schon bis auf die Maske equipierter Schauspieler sich herandrängt. Rechts vom Chorlehrer wird ein zweiter Schauspieler von einem Diener eben angezogen, vor ihm auf einem Tische liegt eine tragische Maske.

---

1 Wieseler V 9—16; 15 ist Silenmaske.

2 Wieseler V 31—36; 33 ist Silenmaske. Die Komödienscene bei Wieseler Taf. XII 15. Eine andre Abbildung ist mir nicht zugänglich. Diese genügt nur, um zu sehen, dafs man nichts sieht.

3 Robert *Arch. Jahrbuch* V S. 215 ff., Tafel 4, 5, 6. Tafel 5 und 6 lassen mich nicht deutlich genug die Masken erkennen. Tafel 4 ist die oben gemeinte.

4 *Mus. Borbon.* II 56. Raoul-Rochette *Choix d'édifices inédits* P. 2, pl. XIX. Die Abbildung im *Mus. Borbon.* ist nicht korrekt (*Bullett. d. Inst.* 1833 p. 21), die bei Wieseler VI 1 noch weniger. Mir liegt die Originalphotographie von Sommer vor.

Vor dem Chorodidaskalos auf einem Schemel liegen zwei Masken, die einer tragischen Frau und die eines Silens.[1] Man könnte ja immerhin sagen, dafs das ganze nur Nachbildung eines griechischen Originals sei und für römische Aufführungen nichts beweise. Aber ist nicht der Hintergrund der schlanken ionischen Säulen eben der, den so oft die unteritalischen Scenenbilder darstellen, den auch der Blick ins pompejanische Haus zeigte? Es wird vielleicht später noch deutlicher werden, dafs man griechische Scenen dieser Art vermutlich auch nur dann übertragen hat, wenn ähnliche noch aufgeführt wurden. Und welche sonderbare Maske hat der eine der Choreuten aufgesetzt? Das alles wird weiter unten seine Erklärung finden.

Aber als Illustration, die jenes eigenartige 'römische Satyrspiel' mitbeweisen kann, mag immerhin nur die (auf S. 1 abgebildete) Scene des Frieses gelten. Exodienscenen der neuen Spielart, die den maskierten Diener neben unmaskierten Personen darstellen, lassen sich vielleicht zahlreicher entdecken.

Es giebt jedenfalls noch zwei pompejanische Bilder, die uns zu der Fabula satyrica zurückführen und die möglicherweise geeignet sind, Scenen derselben — wenn auch vielleicht nicht der eigentlichsten 'mythologischen' Gattung — uns im Bilde zu erläutern. Es sind Gegenstücke. Das eine[2] stellt rechts ein Mädchen dar mit Epheukranz und Haarband, das die Doppelflöte spielt; es ist sicher ohne Maske. Daneben sitzt ein Mann, epheubekränzt, mit grinsend lachender komischer Maske und legt die Linke auf die Schulter des Mädchens. 'Davor am Boden liegt ein tafelähn-

1 Die des Silens ist im Gesicht rot gemalt, s. oben S. 45, 3.

2 Genauere Beschreibung bei Helbig nr. 1471. *Mus. Borbon.* VII Tafel XXI. Danach die verkleinerte Abbildung auf S. 138. *Pitt. d'Ercolano* IV Tafel XXXIV, Ternite *Wandgemälde aus Pompeji und Herculanum* Tafel XIII.

licher Gegenstand, welcher an einzelnen Stellen mit Blättern bestreut zu sein scheint, vielleicht ein Liederbuch, aus welchem der Mann vor Beginn des Flötenspiels gesungen hat.' Davon links steht ein Alter, mit spitzem Vollbart, und betrachtet, die Linke auf einen Stab gestützt, 'erstaunt und zornig' die Gruppe. Auch er hat ganz deutlich keine Maske. Es ist wahrscheinlich, dafs dieser Alte den Sklaven — denn der ist ohne Zweifel der Mann mit



komischer Maske und weifsem Chiton — mit einer Dirne überrascht. Man hat vielleicht mit Recht auf den Vers hingewiesen, den man zum Spott über den geizigen alten Galba in einer Atellane in Rom vortrug[1],

es kam ach! Simus vom Lande heim.

Aber von einer solchen Atellane, wie man sie früher allein sich dachte, kann ja keine Rede sein: dann müfsten

1 *uenit io Simus e uilla*, Sueton *Galba* c. 13. Die drei bei Horaz benutzten Namen (s. S. 126), Davus, Pythias und Simo, würden vortrefflich für die Personen des Bildes passen.

doch alle die grotesk-komischen Masken tragen. Nein, es ist die Scene eines atellanischen 'Satyrspiels' dargestellt, wie wir sie jetzt kennen: nur der Diener ist als komische Figur charakterisiert.

Das Gegenbild[1] stellt rechts ein Mädchen dar, das die Hand an die Backe hält mit deutlich in schmerz-



haftem Ausdruck verzogenem Gesichte. Hinter ihr steht eine ältere Frau und legt die Linke auf die Schulter des Mädchens, 'wie um dasselbe zu beruhigen'. Sie hat ganz deutlich einen Ausdruck des Schmerzes und Zornes zugleich. Links sehen wir in halb laufender Stellung einen Mann in weifsem Chiton, der sich offenbar zum

1 Genauere Beschreibung bei Helbig nr. 1472. *Mus. Borb.* IV Taf. XXXIII. Danach die verkleinerte Abbildung auf S. 139. *Pitture d'Ercolano* IV, Taf. XXXIII, Ternite *Wandgemälde aus Pompeji und Herculanum* Taf. XIV.

Publikum wendet. Seine Maske — er wiederum allein hat eine solche — zeigt die bekannte groteske Mundöffnung der komischen Maske, und zwar, wohlgemerkt, einer Maske ganz der griechischen Art, und schielende Augen. Schon das ist für uns ausreichend, um zu erkennen, dafs es ein Sklave ist. Haltung und Geberde zeigt seine lustige Frechheit, und er scheint die Frauen auszuspotten. Mit der linken Hand macht er die Geberde der *corna*, d. h. er streckt den Zeigefinger und kleinen Finger vor, während er die andern einwärts biegt. Es ist das jedenfalls am häufigsten auch heute noch in Neapel und Umgegend eine apotropäische Geberde[1]: irgend welcher Fluch soll nicht treffen. Es ist ganz offenbar, dafs die ältere Frau, die den Mund öffnet, schilt; und ihre Schimpfreden oder Flüche will er unschädlich machen: sie schilt ohne Zweifel über etwas, was dem Mädchen, das sie tröstet, passiert ist. Ich begreife nicht, dafs man allgemein dahin gedeutet hat, das Mädchen halte sich das Lachen. Dazu pafst alles andere nicht, und ich meine, ein Blick lehrt, dafs das Mädchen eine Ohrfeige bekommen hat und sich die Backe hält. Man weifs genugsam, welche Rolle die Ohrfeigen bei allen volkstümlichen Stücken spielten. Die Sklaven erhielten sie oder in ihrer Frechheit teilten sie dergleichen aus, wie heute noch den lustigen Figuren in allen volkstümlichen Possen ein solches Dreinhauen in den Ernst einer Situation das Hauptmittel einer derben Komik ist.[2] Und die Schauspielerinnen haben sich im spätern Mimus bis zur Kaiserin Theodora dergleichen in ganz besonderem Mafse gefallen lassen müssen.

---

1 de Jorio *la mimica degli antichi investigata nel gestire Napolitano* p. 90 ff., p. 96 f., vgl. *Pitture d'Ercolano* II p. 157.

2 Der Stellen wären unzählige anzuführen von Aristophanes *Wesp.* 254 an, *Ritter* 411 f., 1236. Axionikos (Kock II p. 414), Pherecrates 224 K, Plautus *Mil. glor.* 445. *Amphitr.* 408, Terent. *Adelph.* 215, Cic. *ad Att.* I 18, Iuvenal VIII 192, Martial II 72.

Es bleibt schwerlich etwas zu sagen übrig, um die Scenen in ihrer Eigenart weiter zu erklären. Sie stellen wirkliche Illustrationen zu eben jenen Stücken dar, deren Art die litterarische Untersuchung ergab. Zeugnisse der Litteratur und der Denkmäler vereinigen sich, diese Art der seltsamen Mischdramen erkennen zu lassen. Und die Entwicklung, die die wenigen erhaltenen Notizen und Bruchstücke der Schriftsteller uns wiederherstellen liefsen, spiegelt sich deutlich ab in den ebenso kärglichen Bruchstücken einer einst gewifs in dem entsprechenden Mafse reicheren Kunst. Ob irgendwelche Originale der Denkmäler den Inhalt ihrer Darstellungen einer ganz andern Zeit, als hier angenommen ist, zuweisen könnten, wird ja in andern Fällen immer noch fraglich bleiben; dafs die Scenen, die das atellanische Satyrspiel illustrieren, so nicht geschaffen sein können, ehe ebendieses mit seinen charakteristischen Elementen existierte, liegt auf der Hand.

Die beiden zuletzt besprochenen Theaterbilder auf bestimmte Scenen deuten zu wollen, darf schwerlich versucht werden. Es wäre leicht, irgend welche Vorgänge auch aus den behandelten 'mythologischen' Atellanen ausfindig zu machen, die dargestellt sein könnten, wenn wir uns mit einiger Phantasie die Gruppen und Auftritte vor Augen stellen wollten, wie sie durch die Einfügung

---

In den Glossaren unter ῥάπισμα, *salapitta*, *alapa*, κόρη etc. 'Ohrfeigenbissenschlucker' ist der Parasit typisch, Ribbeck *Mittl. und neuere Komödie* 34. Die zerhauenen Ohren seiner Maske kommen daher. Diesen Parasiten zeigt so recht charakteristisch das Broncefigürchen, das unter dem zweiten Kapitel S. 54 nach Caylus *Recueil d'antiq.* IV planche XCII nr. III verkleinert abgebildet ist. Es ist der glatzköpfige Parasit des ludus talarius. Die ῥαπίσματα sind typisch für den Possenreifser der Bühne, für die Atellane s. Pompon. v. 179, Munk *de fab. Atell.* p. 30. Sonst vgl. Grysar *röm. Mimus* a. a. O. S. 318, Graux zu Chorikios *apolog. mim.* § 19 in der *Revue de philol.* N. S. I (1877) S. 244. Über Theodora s. Procop. *hist. arc.* c. 9.

der lustigen Maccusfigur aus den Situationen des Mythus und der Tragödie ins Scherzhafte gestaltet werden mochten; aber es wäre, da uns stets nur der Mythus oder höchstens die tragische Behandlung des Stoffes einigermafsen bekannt sind, sehr schwer, ja unmöglich, über ein Spiel der Phantasie hinauszukommen. Und zudem werden wohl die Scenen einer Gattung der Atellanensatyrspiele angehören, die schon ganz, wie auch das entsprechende Satyrspiel jener Zeit es that, ihre Motive und Haupthandlungen aus dem bürgerlichen Lustspiel entlehnte. Wird doch gerade in der Heimat des Maccus, in Campanien, nachdem einmal jene Mischform der Fabulae satyricae gestaltet war, das Maccusexodium auf mannigfache Arten, wie sie oben angedeutet wurden, bereichert und fortentwickelt sein. An jenen beiden Bildern ist für uns die Hauptsache die Vereinigung von unmaskierten Figuren und der einen komisch-maskierten Person, eine Vereinigung, die in der Theatergeschichte eine grofse Zukunft haben sollte.

Und wird es ein Zufall sein, dafs die pompejanischen Wandbilder vor allem uns diejenigen römischen 'Satyrspiele' erklären, die durch Aufnahme einer Atellanenfigur entstanden? Die Kunst Pompejis stammt zumeist aus einer Zeit, in der jene Stücke blühten. Und Atella liegt bei Pompeji.





Achtes Kapitel.

Das Kostüm der lustigen Figuren.

Die beiden Dienerfiguren auf dem zweiten und dritten der Scenenbilder, von denen die Untersuchung den Ausgang nahm, sind wir jetzt zu verstehen in den Stand gesetzt. Diese Figuren in ihrer Entwicklung auf der antiken Bühne, bis sie einen Hauptfaktor der merkwürdigen römischen Atellanensatyrspiele bilden, hat die Darstellung, die jene Bilder zu erklären ausging, auf ihren Umwegen in den Hauptrichtungen wenigstens begleitet und verständlich gemacht. Betrachten wir mit dem erlangten Verständnis noch einen Augenblick die äufsere Erscheinung der beiden lustigen Diener auf den Bildern.

Der eine auf dem zweiten Bilde trägt ein lang herabhängendes weifses Gewand und einen unten am Kopfe umgekrempelten weifsen, spitzen Hut; der andere einen kürzeren weifsen Rock, eine Chlamys und einen grünen Hut.[1] Abgesehen von Soccus und Maske

---

1 Beide halten mit der linken Hand unter dem weifsen Rock das Gewand zusammen, namentlich der zweite zieht es auf diese

ist dies das Wesentliche ihrer Drapierung. Für jenen ist in der Haltung charakteristisch, dafs er nur halb aus der Thüre hervortritt, dafs er um die Ecke sieht und spricht; für diesen, dafs er stramm dasteht, abseits von der eigentlichen Handlung, zugleich aber mit sehr auffallend dargestellter Neigung zur linken Schulter den Kopf schief hält, während er sich mit der rechten Hand das Kinn streicht.

Der weifse Rock ist, so weit man sieht, das gleichbleibende Kleidungsstück der lustigen Sklaven in der Komödie bis zu dem Dümmling im späten Mimus gewesen. 'Der Lustige hat ein weifses Kleid, der Traurige ein altes, der Reiche ein purpurnes und der Arme ein scharlachrotes' heifst eine Regel für die Schauspieler der Komödie.[1] Dafs jedenfalls die Vorschrift für den Lustigen die Denkmäler bestätigen, wurde oben schon erwähnt. Wie wichtig und hervortretend diese Tracht wenigstens im Mimus gewesen ist, zeigt, dafs als förmliche Rollenbenennung ein *mimus albus* angeführt wird. Dieser Brauch geht ohne Zweifel in letzter Linie darauf zurück, dafs man am frohen Tage des Gottes, am Tage der

---

Weise fest um sich. Ist das nicht das Gewand, das Pollux meint, IV 118 κωμικὴ δὲ ἐϲθὴϲ ἐξωμίϲ· ἔϲτι δὲ χιτὼν λευκὸϲ ἄϲημοϲ κατὰ τὴν ἀριϲτερὰν πλευρὰν ῥαφὴν οὐκ ἔχων, ἄγναπτοϲ? Einen solchen Umwurf, den man auch ἐξωμίϲ nannte, trugen Sklaven und Arbeiter, die ἀγροῖκοι. — Das lange Gewand, das rings fest gefafst wird, tragen antike lustige Tänzer vielfach; am charakteristischsten ist vielleicht der, man möchte sagen, pantaloneartige Komiker mit langem weitem fest umgezogenen Kittel und einer runden Mütze auf einem schwarzen Achat, unter dem sechsten Kapitel S. 129 nach Ficoroni Tafel XVI abgebildet.

1 Euanthius et Donatus *comm. de com.* bei Reifferscheid *Bresl. Index* 1874/5, p. 11, 23: *laeto uestitus candidus, aerumnoso obsoletus, purpureus diuiti, pauperi phoenicius datur.* Aufserdem vgl. Pollux IV 118 f., s. oben S. 18.

Freiheit für Spiel und Spott, beim Komos das weifse Festgewand trug.[1]

Das gerade Gegenteil davon scheint die Tracht zu sein, die später den Possenreifser auch auf der Bühne kenntlich zu machen pflegte. Er trug ein Gewand, das aus allen möglichen Lumpen und Lappen zusammengesetzt war. Apuleius schreibt solchen *centunculus*, der eben nichts anderes bedeutet, als den aus einzelnen Lappen zusammengesetzten Harlequinsrock, dem Mimen typisch zu.[2] Mehrere Epigramme Martials liefern uns die Bezeichnung dieser Rolle, die man fälschlich für den Namen einer Person zu halten pflegt. Eben diese Spottverschen lehren dreierlei, was uns wichtig sein kann: wie häufig die Rolle des Hahnreis in diesen Stücken ist, der zugleich den stupidus vorstellt, wie sehr eine Hauptsache dieser Mimen die schallenden Ohrfeigen waren, und endlich dafs der 'Harlequin' immer als ein scherzhafter Gegenpart der Hauptrolle eingeführt wird. Der berühmte Darsteller eben der Hauptrollen, den Iuvenal und Martial kennt und nennt, hiefs Latinus. Sein Name wird typisch verwendet. Sein komischer Gegenspieler wird wie so oft einst und heute (S. 85 f.) nur mit dem Rollennamen genannt: *panniculus*. Von einem betrogenen dummen Ehemann Marianus sagt Martial[3]:

---

1 Als Festgewand trägt es, wie Pollux IV 119 besonders angiebt, in einer Komödie der Parasit ὅτε μέλλει γαμεῖν. — Schon die alten Dionysostänzer, die αὐτοκάβδαλοι, ἰθύφαλλοι u. a. scheinen vielfach lange weifse Gewänder getragen zu haben (z. B. *Athen.* XIV p. 622[b]); schwerlich dürfte man daraus allein den weifsen Rock der lustigen Figur ableiten.

2 *Apolog.* c. XIII: *quid enim, si choragium thymelicum possiderem? num ex eo argumentarere uti me consuesse tragoedi syrmate, histrionis crocota, mimi centunculo?*

3 V 61, 11 f.:

O quam dignus eras alapis, Mariane, Latini,
Te successurum credo ego panniculo.

Wie würden von Latinus doch Ohrfeigen für dich passen:
Man wird, Marian, als Pulcinell dich nächstens spielen lassen.

Man kann kaum den lateinischen Ausdruck anders übersetzen, als durch einen ähnlich eine typische Figur bezeichnenden modernen wie Harlequin oder Pulcinella. So in dem spitzen Spruch an eine 'keusche' Dame[1]:

Du solltest, meine Keusche, nicht in diesem losen Büchlein lesen,
So hatt' ich warnend dich ermahnt: da sitz'st du doch und liesest, sieh!
Nun, Keusche, wenn beim Pulcinell und beim Latinus du gewesen,
Gemeiner als die Mimen sind die Verse nicht: so lies auch die.

Wiederum von Ohrfeigen ist die Rede in den Versen[2]:

Das Gesicht sei dir verhauen schallend wie selbst von Latinus
Pulcinellas feile Backen nicht einmal verhauen werden.

Dafs die gleichen Gestalten wie der panniculus des Mimus schon in der Atellane vorkamen, mag der Titel *pannuceati*[3], den wir etwa die 'Harlequine' oder die 'Pulcinellen' übersetzen müfsten, zur genüge beweisen.

Der Zusammenhang zwischen Atellane und Mimus ist ja in mancher Beziehung zu Tage liegend. Der

1 III 86:
Ne legeres partem lascivi, casta, libelli,
Praedixi et monui: tu tamen, ecce, legis.
Sed si panniculum spectas et, casta, Latinum,
Non sunt haec mimis improbiora — lege.

2 II 72, 3 f.:
Os tibi percisum quanto non ipse Latinus
Vilia panniculi percutit ora sono.

3 Stück des Pomponius, Ribbeck *CRF* p. 239.

Mimus tritt an die Stelle der Atellane als Exodium nach der Tragödie.[1] Entstanden ist der Mimus nicht erst damals, als er die Atellane ablöste, sondern er ist alt und volkstümlich wie diese[2], von der Anknüpfung an Griechisches gar nicht zu reden. Aber beeinflufst wurde seine litterarische Gestaltung sehr stark durch die Dichtungen, an deren Stelle er besonders zu treten ausersehen war. Schon die Titel einer Anzahl Atellanen und Mimen zeigen die Verwandtschaft. Es ist von vornherein natürlich, dafs namentlich die Figur des Possenreifsers, des Spafsmachers in ganz ähnlicher Form fortgeführt sein wird, und auch wo der direkte Beweis fehlt, hat es je nachdem seine Berechtigung, Züge des panniculus oder des stupidus im Mimus schon vorher etwa beim Maccus als vorhanden anzunehmen.

So manche uns bekannte alte Typen des Kahlkopfs oder des Dickbacks oder anderer finden sich im Mimus wieder, und dafs der Harlequin im Lappenkleide, im vielfarbigen Rock, wie späte Zeugnisse ausführen, auch in der Atellane vorkam, liefs uns ein Titel erkennen. Wie im Mimus neben der Hauptrolle ein sie nachäffender fortwährend die komische Gegenrolle vertretender Dümmling oder Hanswurst üblich ist, wissen wir[3] und man-

---

1 Besonderes Interesse könnte haben, dafs auch im Mimus mythologische Stoffe vorkommen, Arnob. *adv. gent.* IV 35.

2 So M. Hertz *Fleckeisens Jb.* XCIII 581.

3 Die zweite Rolle, die *secundae partes*, werden öfter erwähnt, Horaz *epist.* I 18, 14, Sueton. *Calig.* c. 57, am deutlichsten Festus s. *salua res est: quod C. Volumnius secundarum partium fuerit, qui fere omnibus mimis parasitus inducatur.* Die *calui mimici* u. ä. werden häufig genannt. Dafs die Behandlung des Mimus von Grysar *Sitzungsber. der Wiener Akad. d. Wiss. Phil.-hist. Cl.* XII (1854) 237 ff. in keiner Weise genügt, ist oft gesagt. Eine neue Untersuchung, namentlich mit Berücksichtigung der zahlreichen Inschriften, würde viel neue Erkenntnis bringen. Hier kann ich auf keinen Punkt näher eingehen.

cherlei Inschriften klären uns über die Organisation von Mimentruppen und über die stehende Figur des stupidus, gelegentlich für uns nicht ganz verständlich auch stupidus graecus genannt, hinreichend auf.[1] In den spätern Mimus münden immer mehr alle jene niedern Traditionen der Privatpossenreifser und Tafelclowns; der Mimus selbst ist ein beliebtes Tafelvergnügen der Hohen und Reichen, die niederste Komik herrscht, und in der Entwicklung der lustigen dramatischen Figur müfsten wir hier am tiefsten steigen.[2] Die Geschichte des Hofnarren, den Kaiser und Vornehme in Rom und im Reiche oft in den unglaublichsten Exemplaren kultivierten, und die des Mimenhanswursts würden manche Strecke nebeneinander gehen.[3] Enden würde sie — wir müfsten immer tiefer steigen — bei den Clowns der Seiltänzer, den Gauklern der Strafse und den besonders auch mit den Heeren herumziehenden Jongleurs (*ioculatores*).

Aber der Entwicklung der lustigen Figuren in dieser Richtung nachzugehen liegt nicht innerhalb der Aufgabe, die zu lösen ist. Wir kehren zur Bühne und ihren Macci und stupidi zurück, deren äufsere Darstellung wir in ihrem Entstehen begreifen wollen. War das

---

1 Namentlich CIL VI 1064, dazu Mommsen *Hermes* V 303 ff. Es handelt sich um 'Compagniefeiern' des Militärs. Ein *scurra*, *archimimus* und *stupidus graecus*, mehrmals *exodiarius*, *scurra* werden angeführt. Skutsch erinnert mich bei dem *stupidus graecus* an den Rollennamen *Latinus* (ob damit die *uerba latina* Martial. XI 20, 2 zusammenhängen? Vgl. *parole lombarde*).

2 *scurrae mimarii*, *mimici scurrae*, *histriones scurraeque mimarii et praestigiatores cernui*, κυβιστητῆρες γελωτοποιοὶ καὶ μῖμοι, das sind später gewöhnliche Verbindungen. Alle diese Figuren mengen sich und stehen sämtlich auf dem niedern Niveau der *praestigiatores*, *circulatores*, *ioculatores*.

3 Das wüst aufgeschüttete Material bei Flögel-Ebeling *Geschichte der Hofnarren* und Nick *Die Hof- und Volksnarren* würde erst durch die richtigen Gesichtspunkte wertvoll und verwendbar.

weiſse Gewand ohne Zweifel ursprünglich ein Festgewand, so wird der Lumpenrock entweder ursprünglich der des armen lächerlichen Bauern, des plumpen *rusticus* sein — wie sehr dessen Tracht auf die der komischen Figuren eingewirkt hat, wird sich alsbald deutlicher zeigen — oder aber, wie der vielfarbige Lappenrock, nur dem Wunsche möglichst sonderbarer Tracht, grell in die Augen fallender Kleidung entsprungen sein.[1]

Aber nun die weiſse Mütze und der auffallend grüne Hut der beiden Diener auf unsern Bildern? Die Kopftracht der lustigen Bühnenfigur wird eine historische Nachforschung verlangen, die uns vielleicht mit einiger Erkenntnis über das Wesen der Narrenhüte belohnen kann.

Nur ein Wort mag im Vorbeigehen noch über die Kopfhaltung der Person, die jenen grünen Hut trägt, gestattet sein. Die schiefe Kopfhaltung hat von alters in antiker Geberdensprache eine bestimmte Bedeutung gehabt. Sie liegt schon in den Versen bei Theognis[2] von dem schiefen Kopfe des Dieners. In der Satire des Horaz, in der scherzhafter Weise Tiresias dem Odysseus Regeln der Erbschleicherei giebt, wird auch empfohlen, man soll ein 'komischer Davus' sein, also ein Sklave wie in der Komödie, und mit schiefem Kopfe dastehen[3];

1 Denn aus den gefleckten Fellen der Dionysoskomasten einen bunten Rock entstehen zu lassen — woran man ja wohl einmal denken könnte — möchte ich widerraten. Freilich giebt es ja Darstellungen der Komasten in ganz bunten Röcken, auch der eine der Choreuten auf der Neapler Satyrvase trägt einen sehr auffallenden. Gewiſs können da solche Traditionen vorhanden sein, um so eher, als man ja immer wieder bei diesen lustigen Figuren auf dionysische Kultbräuche stöſst — aber man darf bei ganz natürlich begreifbaren Dingen nicht zu weit suchen.

2 v. 535 f.: οὔποτε δουλείη κεφαλὴ ἰθεῖα πέφυκεν, ἀλλ' αἰεὶ σκολιή, καὐχένα λοξὸν ἔχει. Natürlich braucht man ja zunächst nur an den gebeugten Nacken des Unfreien zu denken.

3 Sat. II 5, 91: *Dauus sis comicus atque stes capite obstipo.*

es folgen lauter Regeln, die nach dem regulären Benehmen eines Kolax, eines Parasiten geformt sind. Was zweifelhaft sein könnte an der Geberde, klären die Physiognomiker deutlich genug auf. Der schiefe Kopf bezeichnet auch den Unverschämten. Der μωροπόνηρος, d. i. der Dummboshafte, eben die charakteristische Eigenschaftsmischung des dummdreisten Dieners, hat lange Haare, einen spitzen und schiefen Kopf.[1] Die Geberde des Dieners auf dem Bilde, der mit der Hand das Kinn streicht, kann an sich mehrerlei bezeichnen; sie ist hier natürlich nicht etwa die der sinnenden Überlegung, sondern des vergnügten frechen Spottes. Eine fast noch gröfsere Rolle spielt das Charakteristikum des spitzen Kopfes; auch dies wird, wie die eben angemerkten Stellen zeigten, in der antiken Physiognomik erklärt. Ein spitzer Kopf ist voll von Dummheit, heifst es; und ein andermal: die mit spitzen Köpfen sind unverschämt.[2]) Also da ist genau

1 Adamantios sophist. *physiogn.* B I 381 Förster λοξοὶ δὲ τὰς κεφαλὰς ἄνδρες ἀναιδεῖς vgl. Z. 18 bei Förster. Adamantios ebenda p. 424, 4 f. ὥσπερ καὶ τοῦ μωροπονήρου τετανόθριξ ἡ κεφαλὴ στενὴ λοξή, ὦτα ὑπερμεγέθη κτλ. vgl. Z. 14 ff. αὐχὴν καὶ τράχηλος σκληρός; was weiter angegeben wird, scheint auch, soweit man urteilen kann, auf die Figur des Bildes zu passen.

2 Ps.-Aristot. *physiognom.* I 72, 11 f.: οἱ τὰς κεφαλὰς φοξοὶ ἀναιδεῖς· ἀναφέρεται ἐπὶ τοὺς γαμψώνυχας. Es ist sehr beachtenswert, dafs hier auf die Vögel mit Krallen exemplificiert wird. Anon. Byzant. *physignom.* II 225, 1: φοξὴ κεφαλὴ μεστὴ ἀνοίας. Dementsprechend Anonymi *de physiogn. liber latin.* II p. 26, 10 f.: *caput oblicum impudentiam designat.* und p. 128, 14 ff.: *de homine uero dicit cuius erat nocens stultitia capillo fuisse tenso eodemque horrido tanquam ex frigore, capite angusto obliquo, auribus ingentibus etc.* Auch die folgende Beschreibung ist beachtenswert, wie namentlich: *os longe rescissum patens semper ac si incisus uultus esset, omne interuallum oris eius apertum, incuruus ipse, utero prominente, cruribus crassis, articulis manuum et pedum*

dieselbe für die Figur des stupidus charakteristische Vereinigung von Eigenschaften. Und Martial führt ganz deutlich den spitzen Kopf als ein Kennzeichen an, durch das sich einer als Sohn eines *morio* — und eben dies ist eine stehende Bezeichnung für den Dümmling der Bühne — verrät.[1] Mehrere Werke der Kleinkunst, Statuetten, Büsten und Köpfe, die man längst auf solche komische Figuren gedeutet hat, zeigen einen sehr beabsichtigt zugespitzten Kopf und bestätigen die Andeutungen der Litteratur.[2] Man hat in der Charakterisierung dieser

---

uastis atque duris, quod est proprium stultorum etc. Das ist der Sklave, wie ihn auch die Komödie selbst beschrieb, s. oben S. 47.

1 VI 39, 15 ff.:

Nunc uero acuto capite et auribus longis,
Quae sic mouentur, ut solent asellorum,
Quis morionis filium negat Cyrtae?

Man bemerke, dafs die langen Ohren auch von den Physiognomikern hinzugefügt werden.

2 Eine Bronzestatuette nach Ficoroni *larv. scaen.* Taf. IX nr. 2 (bei Wieseler Taf. XII nr. 11) — nach Ficoroni die nebenstehende Abbildung — hat man lange für einen *morio* oder *sannio* gehalten. Wo sie speziell hingehört, läfst sich schwerlich ausmachen. Der zugespitzte Kopf ist deutlich — was am Hinterkopf abgebrochen ist, möchte wohl noch ein spitzer Hut gewesen sein —, und die langen Eselsohren nicht minder. Noch deutlicher ist der spitze Kopf auf einer kleinen Terrakottafigur, die Hertz besprochen hat *Arch. Ztg.* XXXI (1874) 118 ff., Tafel 12 Fig. 3. Danach die Abbildung am Schlufs des vierten Kapitels S. 99. Man glaubt auch einen Hahnentypus des Gesichts zu erkennen. Die kleine Büste bei Caylus *recueil d'antiq.* III pl. LXXV nr. 1 (bei Wieseler XII nr. 12) läfst gleichfalls an Deutlichkeit in ihrer



Kopfform und dem dazu gehörigen Gesichtsausdruck nichts zu wünschen übrig. Bei dem Kopf aus schwarzem Achat (Caylus

Spitzköpfe an den homerischen Thersites angeknüpft, der in mancher Beziehung einen Mustertypus der komischen Figur abgab: ein Häfslicher, Buckliger, frech Schmähender, der Prügel bekommt. Dafs er einen spitzen Kopf gehabt habe, giebt Homer besonders an.[1] Und in später Zeit gerade haben, wie Clemens von Alexandria erzählt, vornehme Damen die Narren, die sie sich zu allerlei Ergötzung hielten — Spitzköpfe war für sie der besonders gebräuchliche Ausdruck —, Thersitesse genannt.[2]

Aus dem Thersites des Epos war der des Satyrspiels, von dem oben schon die Rede war, als lustige lächerliche Person entwickelt worden. Wie früh er als



rec. III pl. LXXVI nr. 3, danach die nebenstehende Abbildung, Wieseler XII nr. 13) könnte man schwanken, ob ein spitzer Kopf oder eine spitze Mütze gemeint ist, wenigstens ist kein Ansatz der Mütze zu erkennen. Der Knopf an der Spitze spricht aber doch für die Annahme einer solchen. Der breitgezerrte Mund und die Nase lassen auch an der Deutung des Köpfchens keinen Zweifel. Auch hier möge man Ähnlichkeit mit einem Hahnengesicht beachten.

1 Il. II 219 φοξὸς ἔην κεφαλήν. Aufserdem schielt er, ist lahm und buckelig. In ihm vereinigen sich alle möglichen uns bekannten Züge der komischen Figur. Aus der Fülle von Stellen, die etwas davon erwähnen, will ich nur noch hinweisen auf Plato *Gorg.* p. 525[e], der ihn ausdrücklich als Mann aus dem Volke auffafst, *Republ.* p. 620[c], wo er in den Körper eines Affen eingehen soll, Lycophr. *Alexandr.* v. 1000 ist er πιθηκόμορφος, s. weiteres bei v. Holzinger zu der letzteren Stelle, auch R. Schöne *Arch. Ztg.* 1866 S. 154 (der dort besprochene Thersiteskopf gehört aber nicht in diese Sphäre).

2 Clem. Alexandr. *paedag.* III c. 4: ἀλλ' αἵ γε ἀστειότεραι τούτων ὄρνεις Ἰνδικοὺς καὶ ταῶνας Μηδικοὺς ἐκτρέφουσιν καὶ συνανακλίνονται τοῖς φοξοῖς παίζουσαι σικίννοις τέρασι γαννύμεναι καὶ τὸν μὲν Θερσίτην ἀκούουσαι γελῶσιν, αὗται δὲ πολυτιμήτους ὠνούμεναι Θερσίτας οὐκ ἐπ' ἀνδράσιν ὁμοζύγοις ἀλλ' ἐπ' ἐκείνοις αὐχοῦσιν, ἃ δὴ ἄχθος ἐστὶ γῆς καὶ χήραν μὲν παρορῶσιν κτλ.

solche auch im Äufsern charakterisiert wurde, zeigt verblüffend ein rotfiguriges Vasenbild aus guter Zeit im britischen Museum[1]: neben den in gewöhnlicher Art dargestellten homerischen Helden rechts ein in ein langes Gewand eingehüllter auf einen langen Stab gestützter Mann. Eine mit dem Gewand ohne Zweifel zusammenhängende Kapuze ist ein wenig über den Kopf gezogen. Der spitze Kopf ist völlig kahl und die Züge des Gesichts sind unverkennbar der Physiognomie des Hahnengesichts angeglichen. Diese Darstellung mag uns nur ahnen lassen, wie auch auf der griechischen Bühne schon komische Figuren äufserlich ausgezeichnet wurden und wie typisch des Thersites Gestalt frühe geworden sein mufs. Welche lange Entwicklungsgeschichte auch in späteren Zeiten dieser Thersites erlebt hat, mag der überdenken, der sich der lustigen Figur in Shakesperes Troilus und Cressida erinnert und den Quellen dieses Stückes nachzugehen vermag.[2]

Ein Spitzkopf mit Hahnengesicht und Kapuze — so stellt auf dem Vasenbild der lächerliche Thersites sich dar. Das weist auf mancherlei bedeutsame Züge in der Geschichte des Narrenkostüms. Ob auch der spitze Kopf eine Beziehung hat zu dem spitzen oft ka-

---

1 *Catalogue of the Greek and Etruskan Vases in the British Museum*, vol. III *Vases of the finest period by* Cecil H. Smith, London 1896. Plate VII (vase E 196: '*late stage of good period*'). Danach ist nur die Figur des Thersites über dem dritten Kapitel S. 55 abgebildet.

2 Es ist ein weiter Weg, der vom Dictys und Dares über Benoît oder vielmehr seinen lateinischen Übersetzer Guido di Colonna von Messina und Boccaccios Filostrato zu Chaucer und Shakspere führt (s. Marcus Landau *Giovanni Boccaccio* S. 85 ff.). Und Shakspere mufs auch aufserdem wieder aus Chapmans Homerübersetzung geschöpft haben (nur daher läfst ten Brink merkwürdigerweise direkt die Gestalt des Thersites entnehmen, nach einer Andeutung *Shakespere* S. 61).

puzenartigen Hut, den auch damals schon solche Possenreifser trugen? Bei dem einen der oben erwähnten Spitzkopffigürchen liefs sich kaum unterscheiden, ob es einen spitzen Kopf oder einen spitzen Hut haben soll.

Es ist kaum beachtet, geschweige denn erklärt, dafs mancherlei Denkmäler für das Kostüm gewisser Schauspieler einen hohen spitzen Hut beweisen. Dafs auch griechische Schauspieler diese auffallende Kopfbedeckung trugen, zeigen am schlagendsten zwei Terrakottafiguren von Kertsch.[1] Dafs es Schauspieler sind, daran läfst schon der aufgebundene Phallus keinen Zweifel, dafs es komische Schauspieler sind, zeigt aufser eben diesem Attribut aufs deutlichste auch die Maske. Eine Menge von Terrakottafiguren, die im allgemeinen zur gleichen Klasse von Theaterfiguren gehören, zeigen einen ebensolchen Pilos.[2] Meist jedenfalls, vielleicht immer — man kann es oft nicht mit Bestimmtheit sagen — sollen diese Pilleusfiguren Sklaven darstellen; nicht selten tragen sie zugleich das Gepäck, auch ein Hauptkennzeichen des Sklaven der griechischen Komödie.[3] Eine Terrakotta des Berliner Museums aus Kleinasien zeigt so recht die Figur des komischen Dieners: ein Sklave mit spitzem Pilos und ganz grotesker Maske, mit Reisesack, Schwert und Feldflasche, ausschreitend, deklamierend.[4] Und es giebt fernerhin eine

1 *Compte Rendu* 1869 S. 146 und Atlas 1869 II nr. 8. Die erstere der beiden ist abgebildet über dem sechsten Kapitel S. 119.

2 Bei Körte in seiner Sammlung *Arch. Jahrb.* VIII (1893) 61 ff. z. B. p. 77 nr. 5, 6, 18, 21, 23, 24, 25, 34, 44, 45, 47 (54 vgl. *Compte Rendu* 1869 pl. II nr. 8), 55, 78. S. auch *Collection Lecuyer* p. 5, 29; p. 16, 107; p. 44, 254.

3 Ein besonders lehrreiches Exemplar dieser Art, dessen sich viele erinnern werden, ist die Terrakottafigur eines solchen spitzmützigen gepäcktragenden phallischen Sklaven der Komödie im Münchener Antiquarium, I. Saal, 2. Schrank nr. 113, W. Christ und I. Lauth *Führer durch das K. Antiquarium in München* S. 7.

4 Schrank XIV a. In Schrank XII B, XIII B, XV B befinden

grofse Anzahl Terrakottaköpfe mit deutlichen komischen Masken und hohen spitzen Mützen: Alte und Sklaven der Komödie, also gerade die Figuren, die das Komische recht eigentlich in den Stücken neuerer Komödien zu vertreten hatten. Ich brauche aber kein Wort mehr darüber zu verlieren, dafs eine Anzahl eben jener Figürchen das Kostüm der altattischen Komödie zeigen.[1] Also auch schon auf der altattischen komischen Bühne — das zeigen die erwähnten Monumente — haben gerade Sklaven zuweilen einen hohen spitzen Hut getragen. Auch hier zeigt sich die Verwandtschaft des Kostüms ihrer Schauspieler mit dem der unteritalischen Possenspieler. Ein Phlyaken-Vasenbild[2] zeigt, wie auf ein erhöhtes Gebäude links auf einer Treppe ein Sklave Xanthias einen Chiron hinaufzieht. Den gebückten Chiron schiebt hinten ein anderer, und dafs diese beiden zusammen etwa die Gestalt eines Kentauren komisch darstellen sollen, hat mindestens der Maler gewifs beabsichtigt.[3] Die andern Figuren des Bildes sind hier gleichgültig: auf dem Boden aber des links stehenden Gebäudes liegt zusammengeschnürtes Gepäck und darauf ein Pilos — beides gewifs dem Sklaven

---

sich weitere ähnliche Köpfe und Figuren. Ich verdanke eine Anzahl Notizen über Berliner Terrakotten R. Wünsch. Herr Dr. Giesecke hat mich auch hier mit freundlichem Interesse unterstützt und auf einige Figuren aufmerksam gemacht. Es scheint deren eine grofse Fülle zu geben, so viel ich sehe, aus den verschiedensten Zeiten und Gegenden. Deshalb könnte hier ein Eingehen auf die einzelnen Figuren nur meine oben gegebene Auffassung wieder und wieder bestätigen.

1 S. Körte a. a. O.; oben S. 28 ff.

2 Lenormant und de Witte *Él. céramogr.* Ph. II pl. XCIV, Wieseler IX 13. (Ξαν)ΘΙΑC und ΧΙΡΩΝ ist den beiden Figuren beigeschrieben. S. jetzt Dörpfeld-Reisch *Griech. Theater* S. 321, Abbildung 77.

3 Der Widerspruch Wieselers wird der Komik, die im Bilde liegt, gar nicht gerecht.

gehörig, hinter dem es liegt; der steht glatzköpfig ohne Hut da. Noch auf zwei andern Vasenbildern ist deutlich ein solcher Pilos zu erkennen; sicher gedeutet sind deren Darstellungen nicht. Auf dem einen hat man Neoptolemos in dem Manne mit dem spitzen Hute erkennen wollen, weil er einen Alten angreift, den man Priamos benannte[1]; auf dem andern Odysseus, wie er vor Alkinoos und Arete tritt.[2] Namentlich dieser angebliche Odysseus hat einen sehr hohen spitzen Hut auf, an dem von der Spitze lange Bänder herunterflattern. Wäre die Deutung richtig, so hätten wir vielleicht die Mittel, den Odysseus als noch in ganz besonderm Sinne komische Figur darzuthun. Unsicherere Beispiele lasse ich bei Seite. Diese genügen, jene seltsame Kopftracht für gewisse Figuren bestimmter alter griechischer Possen sicher zu stellen, deren ähnlicher Ursprung und mannigfache Zusammengehörigkeit früher schon betont wurde.[3]

Wir haben uns umzusehen, was diese Tracht bedeutet haben kann. Plutarch erzählt von Solon die bekannte Geschichte, wie er, um die Athener für die Eroberung von Salamis, zu der bei Todesstrafe keiner mehr raten sollte, dennoch zu gewinnen, habe aussprengen lassen, daſs er verrückt geworden sei, wie er dann plötzlich auf den Markt gelaufen sei, nachdem er sich ein Filzhütchen auf den Kopf gesetzt, wie er vor allem zusammengelaufenen Volk vom Heroldstein seine Elegie Salamis vorgetragen habe.[4] Was soll das Hütchen? Soll

---

1 *Annali* 1853 tav. d'agg. AB, 4; 1859 tav. d'agg. N hat rechts der unzweifelhafte Sklave nur einen kleinen rundlichen Pilos auf.

2 *Monum. d. Inst.* VI 35, 2. Die Figur ist verkleinert wiedergegeben über dem vierten Kapitel S. 74.

3 S. oben S. 28 ff.

4 Plut. *Sol.* c. 8: ἐλεγεῖα δὲ κρύφα cυνθεὶc καὶ μελετήcαc ὥcτε λέγειν ἀπὸ cτόματοc ἐξεπήδηcεν εἰc τὴν ἀγορὰν ἄφνω πιλίδιον περιθέμενοc. ὄχλου δὲ πολλοῦ cυνδραμόντοc ἀναβὰc ἐπὶ

es wirklich ein Heroldshut sein, ein Hut dessen, der aus der Fremde kommt — denn er thut, wie die ersten Verse der Elegie zeigen, als käme er von Salamis —, oder gar der wärmende Hut eines Kranken, als den er sich habe darstellen wollen?[1] Wir kennen noch eine Anspielung auf diese Geschichte von Solon in des Demosthenes Rede von der Truggesandtschaft. Aischines hatte von Solon geredet und seine würdige Haltung in einer bekannten Statue als Muster dem leidenschaftlichen Timarchos spöttisch entgegengehalten. Demosthenes weist das zurück, führt einen Vergleich zwischen Solon und seinem Gegner sehr zu Ungunsten des letztern aus und bespöttelt dabei in scharfer Satire seine Gesandtschaft: — 'der du hier grofse Reden führst und wenn du deine unglückseligen Sätzchen hermemorierst und deine Stimme exercierst, glaubst du, du würdest dann ungestraft bleiben für so ungeheuren Frevel, und wenn du auch ein Filzhütchen dir auf den Kopf setztest und so herumliefest und mir Schmähungen sagtest?'[2] Es ist klar, dafs die letzten Worte nur Sinn haben, wenn man sonst bei

---

τὸν τοῦ κήρυκος λίθον ἐν ᾠδῇ διεξῆλθε τὴν ἐλεγείαν, ἧς ἐστιν ἀρχή· κτλ.

1 R. Schöne *Hermes* VI (1872) 125 f. zieht die Stelle zur Erklärung der unten zu citierenden Hyginstelle heran. Er bringt Belege, dafs Kranke sich mit einem Hut oder Tuch bedeckt hätten, '*womit sich wohl Umschläge um den Kopf und dergleichen verbanden.*' '*Wer in diesem Aufzug aufser Hause sich zeigte, mochte denn allerdings den Verdacht erwecken, seinen Wächtern entsprungen zu sein*'. Dafs es den betreffenden an den beiden Stellen darauf ankommt, wahnsinnig zu erscheinen, hat Schöne auch erkannt.

2 Demosth. περὶ παραπρεσβ. § 255: σὺ δ' ἐκεῖ προτείνας καὶ ὑποσχὼν καὶ καταισχύνας τούτους ἐνθάδε σεμνολογεῖ καὶ λογάρια δύστηνα μελετήσας καὶ φωνασκήσας οὐκ οἴει δίκην δώσειν τηλικούτων καὶ τοσούτων ἀδικημάτων, κἂν πιλίδιον λαβὼν περὶ τὴν κεφαλὴν περινοστῇς καὶ ἐμοὶ λοιδορῇ; λέγε σύ· κτλ. Dafs so zu interpungieren ist, ergiebt Satz und Sinn ganz von selbst.

irgend welcher Gelegenheit in einem Filzhütchen herumlaufen und schmähen durfte, ohne bestraft zu werden.

Und die Anspielung auf Solon meint, dafs der mit seinem Filzhütchen — und doch irgendwie wegen dieses Hütchens — ungestraft blieb. 'Geschmäht' hatte der aber nicht; die Stelle mufs noch durch etwas anderes sich erklären. Die Scholien führen eine Erklärung an, dafs man bei Festaufzügen in Masken gegenseitig sich geschmäht habe, unter den Masken habe man Filzhütchen getragen, damit die Masken den Kopf nicht verletzten und rieben.[1] Von dieser blofsen Unterlage der Masken kann aber doch bei Demosthenes nicht die Rede sein, dann hätte er gewifs von der Maske gesprochen. Nein, der Erklärer hat einen spätern Gebrauch irgend welcher Filzkappen störend eingemengt, er hat aber ganz recht, von den Schmähungen bei Festaufzügen und der Tracht bei ihnen zu reden. Man hat bei all den ja so wohl bekannten dionysischen und verwandten Festen zum Zeichen der Spottfreiheit ein Filzhütchen aufgesetzt — folgt das nicht notwendig aus den Worten des Demosthenes? Und Solon trug die Narrentracht. Er wollte ja als Narr erscheinen; er hat den Carnevalshut angelegt, um Redefreiheit zu haben. Und ist es nicht das gleiche, wenn Hygin ohne Zweifel nach griechischen Quellen berichtet, dafs Odysseus, der zum Kriege nicht ausziehen wollte, Narrheit heuchelnd einen pilleus aufgesetzt, ein Pferd und einen Ochsen zusammen an den Pflug gespannt habe.[2] Auf solche

1 Schol. zu 421, 22 Dind. VIII p. 438: καὶ πιλίδιον λαβὼν ἐπὶ τὴν κεφαλήν] οἱ μέν φασιν ὅτι ἐν ταῖς πομπαῖς ἐλοιδοροῦντο ἀλλήλοις προσωπεῖα φοροῦντες, ὑποκάτω δὲ πιλίδια ἐφόρουν ὥστε μὴ βλάπτεσθαι καὶ τρίβεσθαι τὴν κεφαλήν. Was dann von dem Unfall des Aischines in seiner Rolle als Oinomaos erzählt wird, hat hier gar keinen Sinn. Darauf ist im Texte gewifs nicht angespielt.

2 Hygin *fab.* 95: *itaque cum sciret* (Ulixes) *ad se oratores uenturos insaniam simulans pilleum sumpsit et ecum cum boue iunxit ad aratrum etc.* An Sophokles Ὀδυσσεὺς μαινόμενος kann

Vorkommnisse wird es zurückgehen, wenn in lateinischer Grammatikerüberlieferung sich die Notiz findet, dafs Odysseus immer mit dem pilleus auf die Bühne komme, weil er einmal Narrheit geheuchelt habe, als er verborgen habe bleiben wollen.[1] Auch wenn die Notiz falsch ist, geschrieben konnte sie nur werden, wenn man die Vorstellung vom pilleus als einem Zeichen der Narrheit als etwas selbstverständliches hatte.

Dafs aber auch wirklich die Komasten an dionysischem Feste hohe spitze Piloi trugen, kann eine Reliefvase[2] darthun, auch wenn sie direkt nur für hellenistische Zeit beweisend sein kann. Die trinkenden, tanzenden, mischkrugwärmenden Schwärmer haben solche besonders auffallende Kopfbedeckung[3], und unter dem Henkel eben dieses Gefäfses findet sich bedeutsam genug eine Maske angebracht. So stofsen wir wieder auf die Beziehung zum Theater.

---

man denken (R. Schöne *Hermes* VI 126) und glauben, dafs da schon der Hut des Odysseus eine solche Bedeutung bekam, der ursprünglich gewifs nur ein Schifferhut war (S. 161).

1 Euanthius et Donati *comm. de comoedia* ed. Reifferscheid *Ind. lect. Vratislav.* 1874/5, p. 11: *Ulixem pilleatum semper inducunt siue quod aliquando insaniam simulauit quo tempore tectum se esse uoluit, ne agnitus cogeretur in bella prodire seu* etc.

2 Froehner *Musées de France* pl. XVII—XVIII p. 73. Danach die verkleinerte Reproduktion S. 160 u. 161. Dazu Schreiber *Athen. Mitteil.* X (1885) 92. Einiges bei S. Reinach *Antiquités nationales, description raisonnée du musée de Saint-Germain-en-Laye* p. 309 f. Das Gefäfs scheint allerdings zu alexandrinischer Kunst zu gehören. Fast genau die gleichen dionysischen Komasten zeigt ein Terrakottarelief augusteischer Zeit bei Campana *Opere in plastica* Tafel XXXI.

3 Ob da, wo die *mitra* bei den Tänzen des Bacchus und der Bacchanten genannt wird, z. B. Properz IV 2, 31 oder IV 7, 62, auch die spitze orientalische Mütze (was *mitra* bedeuten kann) gemeint ist oder nur die Haarbinde, die als weibliche und weibische Tracht galt und auch *mitra* hiefs? *Mitra* hiefs ja noch im Mittelalter der spitze Hut des Bischofs, s. u. — Der Silen scheint wohl öfter einmal eine solche Mütze zu haben; so auf einer kleinen Bronze

Dafs bei den Dionysosfesten allgemein diese Kopftracht gebräuchlich gewesen sei, davon kann keine Rede sein; viele Denkmäler müfsten uns das bezeugen. Aber dafs man sie gelegentlich trug und dafs sie diese Bedeutung hatte, kann nicht bezweifelt werden. Sind wir im stande zu sagen, wie dieser Brauch entstand, woher er diesen Sinn bekam?



Für gewöhnlich trug der Grieche, wenigstens der vornehme Grieche, gar keine Kopfbedeckung. Er kannte eigentlich aufser dem Helm nur den Reisehut.[1] Die

des Neapler Museums nach Wieseler *Satyrspiel* S. 101. Einen ganz flachen pilleus hat er auf bei Clarac p. 734 D (1771), auch etwa 738 (1776). Wie die Köpfe mit spitzen Mützen auf Kohlenbecken zu beurteilen sind, von Conze gesammelt *Arch. Jahrb.* V 120 ff., möchte ich nicht entscheiden. Silensköpfe mit Epheukranz finden sich darauf sehr oft, S. 123 ff. Masken, Theatermasken als Amulette sind sicher gebräuchlich gewesen und auch der Silenskopf galt oft als βάcκανον Ob jene Köpfe mit spitzer Mütze wirklich einen hephaistischen Dämon oder Hephaistos selbst darstellen?

1 Die κυνῆ der Ismene ist bekannt. Auch der weifse pilos des Hermes auf dem bekannten unteritalischen Scenenbild wird nichts anderes als sein gewöhnlicher Reisehut sein.

beiden Kopfbedeckungen, die sie κυνῆ, eine Ledermütze, und πῖλος, einen Filzhut, nennen, sind zu allen Zeiten für eine Tracht der Handwerker, Schiffer und Landleute gehalten worden, wie schon bei Hesiod der boiotische Bauer den Pilos[1] und bei Homer Laertes draufsen auf dem Lande die Geisfellkappe trägt.[2] Schwerlich ist der Pilos des Odysseus[3] ursprünglich für etwas anderes als für



eine Schiffermütze zu halten und der des Hephaistos für etwas anderes als eine Handwerker-, eine Feuerarbeiterkappe. Auch die Dioskuren tragen die Schiffermütze. Es werden öfter genannt ein lakonischer[4] und ein arkadischer, ein makedonischer und ein mysischer[5] Pilos und beson-

1 Hesiod. ἐκή. 537. Die Landarbeiter auf einer Berliner Schale des Nikosthenes haben alle den Pilos, Gerhard *Trinkschalen* Taf. I.

2 Odyss. XXIV 230.

3 Wie auch der des Charon; die *causia* war zur Verkleidung als Schiffer notwendig, Plautus *mil. glor.* 1178.

4 Die Lakonier trugen πῖλοι auch in der Schlacht, Thuk. IV 3.

5 Telephos trug einen solchen bei Euripides nach Aristoph. *Ach.* 439 τὸ πιλίδιον περὶ τὴν κεφαλὴν τὸ Μύσιον.

ders auch eine boiotische Kyne.[1] Diese Benennungen sind alle — das ist ohne weiteres zu erkennen — von Landschaften genommen, die reich an ländlicher, an Bauernbevölkerung sind. Es ist sehr bemerkenswert, dafs die Männer mit Spitzhüten bei den Carnevalsaufzügen im heutigen Griechenland Μακεδόνες genannt werden.[2]

Wenn weiterhin ein persischer Pilos mehrfach genannt wird — an die phrygische Mütze will ich nur flüchtig erinnern —, so könnte uns das ja vielleicht zum weitern Ursprung solcher Kopftracht führen. Aber so wenig ich die Verschiedenheiten der πῖλοι in einzelnen Landschaften untersuche, so wenig fühle ich mich im stande, die Frage nach dem Ursprung dieser Tracht zu lösen. Es braucht dessen nicht für unsre Darstellung. Dafs der Pilos eine Bauerntracht ist, liegt am Tage, und wir verstehen leicht, wie die Kleidung des ἀγροῖκος auf die Bühne kam: wiederum ein Beweis, welche ungeheure Bedeutung die Figur des Bauern für die alte komische Bühne gehabt hat. Ist doch ein weiteres Stück seiner Tracht, der Fellrock[3], ein typisches Kleidungsstück der bäuerischen Komödienfiguren geworden.[4] Ob wir mit der Verbrei-

---

1 Ich verweise im allgemeinen auf die Zusammenstellungen bei Hermann-Blümner *Privataltertümer* 179f., Becker-Göll *Charikles* III[2] 214, Blümner *Leben und Sitten der Griechen* I 68 ff. Über die spitzen Mützen der kleinen Kinder Heydemann 7. *Hall. Winckelmannsprogr.* S. 20 und Anm. 76.

2 Nach freundlicher Mitteilung von G. N. Hatzidakis in Athen: ὅτι ἐνδύματα ποικίλα καὶ κράνη φέρουσι παρ' ἡμῖν κατὰ τὰς ἀπόκρεως οἱ τὴν πομπὴν τελοῦντες. Τούτων οἱ κρανοφόροι ὀνομάζονται ἰδιαιτέρῳ ὀνόματι Μακεδόνες.

3 S. Müller *Bühnenaltertümer* S. 237.

4 Etwas ähnliches ist die κοσύμβη. Sie wird meist als Troddelkleid (χιτὼν κροσσωτός) erklärt, das auch den Hirten und Landleuten eigentümlich war, Becker *Charikles* III 209, Müller *Bühnenaltertümer* 261. Es erscheint öfter auf Theaterdarstellungen, auch auf den Miniaturen zu Terenz. Auf unsern Bildern tragen es zwei Personen.

tung des alten Pilos in bestimmten Landschaften in Zusammenhang bringen dürften, daſs er gerade in den alten der Hauptsache nach dorischen Possen in Griechenland wie in Groſsgriechenland gebräuchlich gewesen sei, möchte ich nicht entscheiden. Daſs er in der altattischen Komödie, die wir kennen, die Rolle nicht spielte, welche die Denkmäler etwa für die unteritalischen Possen beweisen, zeigen die Stücke, die wir haben. Strepsiades hat als Bauer (ἀγροῖκος) einen böotischen Lederhut, aber doch wohl nur als solcher.[1]

Wie wurde der Filzhut zur dionysischen Carnevalstracht? Was in Griechenland kaum zu erschlieſsen wäre, legen, wie sich deutlich zeigt, parallele Entwicklungen Altitaliens uns klar vor die Augen. Ausgezeichnete Untersuchungen haben uns über den pilleus der alten Italiker klarer urteilen lassen.[2] Die Bilder in den Grabkammern von Corneto lehren, daſs der vornehme tote Etrusker mit der hohen steifen Mütze auf dem Kopfe begraben wurde und daſs man in dieser Tracht am festlichen Tage bei

1 *Wolken* 269. Ähnlich sind auch die *Wespen* 443 f. genannten Flausröcke und Lederkappen anzusehen, die gegen Kälte gut sind. In den *Acharnern* 438 ff. wird die Bettlertracht und das mysische Hütchen wohl neben der Beziehung auf die euripideischen Figuren noch eine Nebenbeziehung für die lustige Figur des Dikaiopolis haben; v. 444 ὅπως ἂν αὐτοὺς ῥηματίοις σκιμαλίσω hängt zwar direkt nicht mehr von dem Satz ab, in dem er das Hütchen verlangt, sondern von dem unmittelbar vorhergehenden Satz; aber es ist doch nur recht verständlich, wenn diese Tracht ihn nebenbei auch besonders zum Verspotten der Choreuten geeignet macht. An andern Stellen etwa auch der spätern Komödie giebt die Erwähnung eines πῖλος nichts, das hierher gehörte. So ist Antiphanes *fr.* 33 K das πιλίδιον ἁπαλόν nur ein Stück der Ausstattung des Weichlichen — die Kranken tragen ein solches —, Geckenhaften, der wie die Akademie aussieht.

2 W. Helbig *Über den Pileus der alten Italiker* in den *Sitzungsberichten der bayer. Akad. der Wissenschaften, philos.-philol. Kl.* 1880 S. 487 ff.

Flötenspiel Tänze aufführte, dafs es die Tracht beim Komos war.[1] Man schliefst mit Recht, dafs der pilleus einmal die festliche Tracht des freien Etruskers war.

Funde von uralten primitiven Bronzefiguren in Etrurien, in Latium und in Umbrien — besonders gehören dahin zahlreiche solche Figuren in Sammlungen zu Perugia, die oben auf dem Monte Subasio bei Assisi ausgegraben wurden, und eben solche Kupferfiguren, die auf dem römischen Viminal zu Tage kamen[2] — können darthun, dafs der pilleus eine uralte Tracht der Bewohner aller dieser Landstriche war. Wir wissen nun ferner, dafs später der pilleus in Rom ebenso wie der pilos in Griechenland von Schiffern, Handwerkern und überhaupt Leuten niedern Standes getragen wurde. Wir wissen aufserdem, dafs er eine feststehende Tracht für gewisse Priesterschaften war, dafs er den Sklaven bei der Freilassung als Zeichen der Freiheit aufgesetzt wurde und dafs er das Attribut der Göttin der Freiheit, der Libertas, war, endlich aber noch, dafs er an den römischen Saturnalien, dem Feste, das die Sklaven frei und die Stände gleich sein liefs, die eigentliche Festtracht ausmachte.[3] Wenn beim Siegesschmaus im Jahre 214 in den Strafsen von Benevent die nach der Schlacht freigelassenen volones den pilleus trugen, zeigt das neben vielem andern deutlich den Zusammenhang verschiedener Gebräuche.[4]

---

1 *Mon. dell' Istit.* II Taf. II aus der Tomba del morto. Stackelberg und Kestner *Gräber von Corneto* Taf. XX—XXVI aus der Tomba delle Iscrizioni. Helbig handelt ausführlich darüber a. a. O.

2 Helbig 512 f., 552.

3 Ich verweise auch hier im allgemeinen auf Marquardt-Mau *Privataltertümer* an verschiedenen Stellen, die der Index angiebt; Helbig a. a. O. 488 ff. u. ö.

4 Livius XXIV 16 *pilleati aut lana alba uelatis capitibus epulati sunt.*

Und wir erkennen jetzt leicht, wie alle diese verschiedenen Anwendungen des pilleus sich erklären. Es wäre durch mancherlei Analogien zu belegen, wie eine Tracht der vornehmen Stände allmählich sich immer mehr verbreitet und schliefslich bei der ärmeren ländlichen Bevölkerung dauernd verharrt, besonders an hochliegenden Bergabhängen und in abgeschiedenen Thälern.[1] Aufserdem aber pflegt sich die vornehme, die Festtracht zu erhalten in den Abzeichen der Priester, des bei weitem konservativsten Elementes des Volkes, und aufserdem als allgemeines Freiheits- und Festzeichen an den freien festlichen Tagen der Götter. Wir erkennen leicht, wie diese in Italien nachweisbare Entwicklung auch griechische Verhältnisse in diesem Punkte erst verständlich macht, von denen ja nur vereinzelte Spuren uns geblieben sind. Und auch von der Anwendung des Pilos, die in Italien so verbreitet, in Hellas aber uns nicht entgegentrat, findet sich, so viel ich sehe, eine vereinzelte Spur: als sacrale Kopfbedeckung wird ein weifser Filzhut in der Mysterieninschrift von Andania vorgeschrieben.[2]

Ich unterlasse auch hier absichtlich zu untersuchen, ob man mit Recht den pilleus der alten Italiker auf die assyrische Tiara zurückgeführt hat[3]; es wies ja auch

1 Vgl. Helbig 489 f.

2 πῖλον λευκόν v. 13 in der Ausgabe von Sauppe, *Abhandlungen der Gött. Ges. der Wiss.* VIII (1860) S. 13.

3 So Helbig in dem mehrfach genannten Aufsatze. Er handelt auch ausführlich von homerischer Kopftracht der Andromache, die er ebenfalls besprochen hat in dem *Homerischen Epos aus den Denkmälern erläutert* S. 219 ff. Was er von gelegentlicher 'asiatischer' Tracht bei den Griechen im 5. Jh. anführt S. 537 Anm. 4, giebt für unsre Zwecke nichts aus, auch wenn es, wie mir scheint, durchaus nicht immer orientalische Mode sein mufs. Über kegelförmige Hüte der assyrischen und phönikischen Könige und Priester, kappadokischer und kommagenischer Fürsten, hellenischer Fürsten und

manches für den griechischen Pilos nach Persien[1] hin. Dafs nach Rom wenigstens der Priesterhut aus Etrurien kam, ist gewifs, wie denn auch Tarquinius Priscus mit dem apex oder dem pilleus in Rom eingefahren sein soll.[2] Apex, tutulus und galerus, die verschiedenen Kopfbedeckungen der Priester, werden ausdrücklich als Unterarten des pilleus bezeichnet.[3] Eine merkwürdige Bronzestatuette kann am besten illustrieren, wie die scheinbar verschiedensten Verwendungen des pilleus vermöge ihres gemeinsamen Ursprungs ineinander übergehen. Die Statuette zeigt einen komischen Schauspieler, wie die Maske aufser Zweifel setzt, und dieser Schauspieler trägt einen apex, wie wir ihn sonst nur auf dem Haupte des Priesters kennen.[4] Weniger auffallend erscheint es

---

Priester verdanke ich Ferdinand Justi die gelehrtesten Nachweise. Aber ich sehe keinen Weg, die Übertragungen dieser Tracht von Volk zu Volk nachzuweisen, der für mich gangbar wäre. Ein Turscha (Tyrrhener) ist auch in Medinet Habu (Ramses III) abgebildet mit spitzem Hut und einer Art flatterndem Band an der Spitze. In Micalis *monumenti* finden sich viele Etrusker mit Spitzhüten, auch ein tanzender Musikant C, 4, mit einem spitzen Hut, der in eine lange apexartige Spitze ausläuft. So tragen noch jetzt die Kurden Mützen, Rich *Koordistan* Pl. 4. Über spitzmützige Barbarenfiguren (Skythen?) s. jetzt R. Zahn *Die Darstellung der Barbaren in griech. Litteratur und Kunst der vorhellenistischen Zeit*, Diss. Heidelberg 1896, bes. S. 69 ff.

1 So steht auch bei Hesych s. v. τιάρα· ἡ λεγομένη κυρβασία. ταύτῃ δὲ οἱ Πέρσαι βασιλεῖς μόνοι ἐχρῶντο ὀρθῇ. οἱ δὲ στρατηγοὶ ὑποκεκλιμένῃ· und s. v. τιάρις· λόφος τῆς περικεφαλαίας, περίθεμα κεφαλῆς, καμελαύκιον. und als καμελαύκιον wird auch das πιλίδιον Aristoph. Ach. 439 vom Scholiasten erklärt.

2 Noch *galeritus Lucmo* bei Properz IV 1, 29.

3 Sueton p. 268, 168 Reiff. Die Priester als *tutulati* bei Ennius p. 20 (v. 124) Vahlen.

4 Ficoroni *larvae scaenicae* Tafel XV. Danach die nebenstehende Abbildung.

uns ja, wenn wir auch den galerus, eine runde, niedrigere Kappe auf dem Kopfe deutlich erkennbarer Possenreifser bemerken.[1]

Dafs in dem Rom etwa augusteischer Zeit pantomimische gewerbsmäfsige Spafsmacher durch den spitzen Hut sich kenntlich machten, zeigen die merkwürdigen Wandbilder des im Jahre 1838 in der Villa Doria Pamfili auf dem Janiculum aufgedeckten Columbariums.[2] Etliche

---

1 Durch die Maske bezeichneter komischer Sklave, Bronzestatuette bei Ficoroni Taf. XIX, s. die nebenstehende Abbildung. Er reibt sich, scheint mir, den geschlagenen Arm. Er hat eine ganz deutliche runde Kappe. Ebenso zwei nackte mit einer solchen Kappe versehene Tänzer, deren jeder in jeder Hand zwei Pritschhölzer hat, auf einer Glaspaste des Berliner Museums, Tölken *Erkl. Verz.* VI nr. 191, Wieseler XII 41.

2 Von diesen Bildern hatte König Ludwig I. von Baiern durch den Maler Carlo Ruspi farbige Kopien anfertigen lassen, nach denen O. Jahn die Darstellungen publiciert und besprochen hat in den *Abhandlungen der kgl. Bayerischen Akad. der Wiss., philos.-philol. Klasse* VIII (1858) S. 231 ff. Tafel IV 12 finden sich da die spitzmützigen Clowns (der links stehende der Darstellung ist S. 143 abgebildet); S. 254 ff. giebt Jahn mancherlei Nachweise über die cinaedi und ähnliches. Die Kopien Ruspis befinden sich heute im Antiquarium in München und dort werden in einem Schranke des Direktorialzimmers noch drei Kopien aufbewahrt, bezeichnet mit nr. 1255, die merkwürdigerweise O. Jahn gar nicht gekannt zu haben scheint, wenn er S. 237 Anm. 7 sagt, '*dem Bericht im Bulletino zufolge waren auch obscöne Gemälde in diesem Columbarium gefunden, die auf Befehl des Fürsten weggenommen und in Verwahrung gebracht worden sind*'. Ich verdanke der Güte des Herrn Geheimrats v. Christ und des Herrn Prof. Frick Photographieen der drei Bilder, die ich an anderem Orte zu erklären hoffe. Hier interessiert uns an den z. T. obscönen Darstellungen nur, dafs auf zweien Tänzer mit hohen spitzen Mützen dargestellt sind und zwar offenbar in Verbindung mit dionysischen

von ihnen, unter denen auch tragische Scenen unverkennbar sind, stellen ἀγύρται, *circulatores*, *cinaedi* oder wie sie sonst genannt werden mochten, dar, die z. T. als offenbar besonders eigenartiges Abzeichen einen hohen spitzen Hut trugen. Wenn wir diese Harlequinsscenen als *exodia* oder *intermezzi* zu den ernsten tragischen, wahrscheinlich pantomimischen Scenen der benachbarten Wandgemälde auffassen dürften[1], so könnten uns die Bilder vielleicht noch zu einer lebendigeren Vorstellung von gewissen Aufführungen jener Zeit verhelfen. Jedenfalls werden solche Schauspieler niederer Art — wir wissen genugsam, wie zahlreich sie damals waren — in jenem Columbarium begraben gewesen sein; wie man auf der Grabschrift den Mimen gelegentlich auch die Namen der Stücke, in denen sie glänzten, beischrieb[2], so malte man ihnen hier die Scenen ihrer Theaterkünste ins Grabhaus. Oder sollten ähnliche Gedanken oder Gewöhnungen, wie sie die Phlyakenvasen den Toten in Unteritalien ins Grab mitgeben oder wie sie die Tänze der Totenfeier in die Grabkammern von Tarquinii malen liefsen[3], auch diese Wandbilder veranlafst haben?

Wie man solche Narrenfiguren einfach als Dekoration gern verwendete, zeigt ein Mosaikfufsboden, der

---

Scenen. Der Zusammenhang mit bakchischem Kult ist auch hier sehr wertvoll. Nur eine Tänzergruppe des einen Bildes ist auf S. 181 abgebildet nach der erwähnten Photographie.

1 Wenn man die Darstellungen, die auf Tod und Unterwelt Bezug haben, ausnimmt, lassen sich alle übrigen Bilder als ernste oder heitere mimische Scenen erklären (dazu noch die Darstellung einer Rolleneinstudierung). Auch die von Jahn publicierten Bilder würden einen neuen Versuch der Interpretation sehr lohnen.

2 So steht auf dem Grabsteine eines Pantomimen Theocritus, beigenannt Pylades, auf der linken Nebenseite *Iona*, auf der rechten *Troadas*, s. CIL V 2 nr. 5889.

3 Noch zu Vespasians Zeit waren Leichenfeierlichkeiten mit Bühnenaufführungen verbunden, Sueton *Vesp.* c. 19.

in der Villa Corsini gefunden wurde.[1] Vier Tänzer jener Art sind dort den Ornamenten eingefügt, alle mit Pritschhölzern in den Händen, zwei mit den spitzen Mützen, und auf einem campanischen Terracottarelief sind auf Kähnen und am Ufer in ägyptischer Nillandschaft allerlei Tänzer z. T. auch mit Pritschen dargestellt, mit hohen spitzen Hüten.[2] Das letztere Relief weist vielleicht auf Originale der alexandrinischen Kunst.

Zahlreicher sind die Denkmäler der Kleinkunst, die deutliche Harlequins und Spafsmacher sei es der Strafse oder der Bühne erkennen lassen, mit dem spitzen Hute und meist mit den Pritschhölzern oder andern Abzeichen ihrer gewerblichen Narrheit.[3] Eine besonders charakteristische Bronzefigur derart kenne ich aus dem archäologischen Museum in Florenz[4]; das Bronzefigürchen ist etruskisch oder frührömisch, nackt wie die Figuren des Columbariums bis aufs Lendentuch, unter dem aber ein riesiger Phallus hervorkommt; mit grofser Hakennase ist das tanzende Männchen ausgestattet und mit einer hohen spitzen Mütze geschmückt. Namentlich sind aber Lampen mehrfach mit solchen springenden Narren verziert[5] und es

---

1 S. Bartoli *lucerne* I 35.

2 Campana *Opere in plastica* tav. CXV.

3 Nackte Figur (eines Onyx) mit Beutel und Strohpritsche und spitzem Hut, Ficoroni Taf. VIII Fig. 9, Abbildung oben S. 118. Tänzer mit spitzem Hut und Schurz, in jeder Hand ein Pritschenholz, auf einem geschnittenen Stein des Berliner Museums, Tölken *Erkl. Verz.* VI nr. 187. Wieseler XII 40. Die Bronzefigur bei Caylus *rec.* III 75, 2 hat merkwürdiger Weise auch die gezackte Halskrause.

4 Zimmer der Chimaera, Schrank III, dritte Figur in der 2. Reihe von oben.

5 Bartoli *lucerne* I 34 (lange Castagnetten, oben herunterhängende spitze Mütze mit Verzierung an der Spitze). *Lucerne d'Ercolano* p. 51 und Tafel XXVIII ein nackter Mann, der Arme und Beine hebt und tanzt, mit Lendenschurz und pilleus.

verdient hervorgehoben zu werden, dafs besonders Lampen von Herculaneum und Pompeji dergleichen Figuren tragen. Natürlich genug, dafs dort, in der Heimat alter komischer Gestalten mannigfacher Art, auch diese Gesellen mit dem Narrenhut ihr Wesen getrieben haben. Ich will den Gedanken an den Pulcinella di Napoli, der sich jedem aufdrängt, auch an dieser Stelle nicht ganz unausgesprochen lassen, mag zunächst auch die Verwandtschaft solcher Figürchen mit ihm nur eine sehr teilweise und äufserliche scheinen.

Man könnte bei dem Kopfschmuck dieser süditalischen Narren fragen, ob er aus griechischen Traditionen oder aus den etruskisch-römischen herstamme. Italischer Entwicklung scheint eine besondre Form solcher Kopftracht eigentümlich zu sein. Der spitze Hut ist oft, namentlich bei den Landleuten, als Kapuze mit dem Rocke verbunden.[1] Mancherlei Denkmäler zeigen diese Tracht. Auf dem bekannten Wirtshausrelief aus Aesernium in Samnium[2] steht der zahlende und scheidende Gast mit Rock und damit verbundener hoher spitzer Kapuze, dem *cucullio mulionicus*[3], vor der Wirtin

---

1 Es giebt diesen Kapuzenmantel natürlich auch aufserhalb Italiens. Auch die Landleute in Griechenland hatten wohl eine διφθέρα mit dem ἐπίκρανον, s. Poll. IV 139. VII 70. Becker *Charikles* III² 209, 260 f. Wichtig könnte sein eine alte Kalksteingruppe aus Kypros, die drei mit solchem Mantel ganz verhüllte Figuren in offenbar sacralem Tanze darstellt, dazu einen Flötenspieler, bei Perrot et Chipiez *Histoire de l'art* III p. 587 n. 399, s. Helbig *Das homerische Epos aus den Denkmälern erläutert* 224. Auch da scheint also diese Tracht sacrale Bedeutung gehabt zu haben. Ob nicht auch der Kapuzenrock des Telesphoros erst durch dergleichen erklärt werden könnte?

2 *Bulletino Napol.* VI 1; auch in Baumeisters *Denkmälern* Abb. 2373. Die Inschrift dazu CIL IX 2689.

3 So genannt bei Lampridius *Heliogabal* c. 32, 9.

neben seinem Maultier. Ein Basrelief zeigt die bei einer Olivenernte beschäftigten Bauern alle in dieser Tracht.[1] Ein Wirtshausbild aus Pompeji[2] stellt dar, wie die ohne Zweifel ländlichen Gäste in ganz besonders hohen spitzen Kapuzen beim Trunke sitzen. Auch heute noch tragen gerade dort die Landleute ziemlich die gleiche Kopfbedeckung.[3] Und gerade diese Kapuzentracht ist längst schon für komische Figuren der Bühne charakteristisch gewesen: das zeigt eine Terracottafigur im Louvre, die aus der Collection Campana stammt[4], und eine andere eben in Amerika veröffentlichte.[5]

Die erstere stammt wahrscheinlich, die letztere sicher aus Unteritalien. Bei beiden zeigt Nase und Mund[6] und das ganze Gesicht aufs deutlichste den grotesken Narren der Bühne. Bekleidet sind sie mit dem ringsumschliefsenden Rock und der daran befestigten spitzen Kapuze. Eine Bronzefigur des archäologischen Museums zu Florenz zeigt einen lebhaft agierenden Schauspieler mit *soccus* und

---

1 Bei Daremberg-Saglio *Dictionnaire* I 2 p. 1579 fig. 2094. Dort sind noch einige analoge Denkmäler angeführt (s. auch Benndorf und Schöne *Bildwerke des lateranischen Museums* Taf. XIX fig. 4). Die *caracalla* ist aus dem Orient eingeführt, wo sie heute noch als *grego* oder *capote* vielfach üblich ist.

2 *Museo borbonico* IV tav. A, Helbig *Wandgemälde* nr. 1504.

3 So sagt Scherillo *La commedia dell' arte in Italia* S. 62: *... anche adesso i contadini campani vestono nell' attendere a' lavori rustici come il Pulcinella. Percorrendo la linea ferroviaria Napoli-Nola vi sarà accaduto di vedere le campagne acerrane come popolate da tanti Pulcinelli.*

4 Abgebildet bei Daremberg-Saglio *Dictionnaire* I 2 fig. 2091.

5 Im *American Journal of Archaeology and of the History of the Fine Arts*, April-June 1896. vol. XI nr. 2 p. 150 von Henry W. Haynes, Boston 1896. Die Figur ist 1877 in Neapel erworben; sie sollte gefunden sein in Capua.

6 Die zweite Figur hat die Zunge herausgestreckt — so werden ja später so oft die Hanswürste des Mittelalters dargestellt.

um den ganzen Körper geschlagenem *pallium* mit Kapuze; auch dieser Kapuzenträger gehört, obgleich er der Maske entbehrt, in die gleiche Gesellschaft der komischen Bühnenfiguren. Und endlich gehört hierher ein Wandbild, wiederum aus Pompeji, das als Pendant zu einer Tragödienscene, die daneben noch vorhanden ist, ein von einem Manne vorgeführtes tanzendes Äffchen zeigt.[1] Es hat ein Mäntelchen um, an dem oben die etwas zurückgefallene spitze Kapuze befestigt ist. Das Tierchen ist so zum Circusnarren ausstaffiert worden.

Jedenfalls war in Rom um augusteische Zeit der pilleus auch in dieser Bedeutung als Narren- und Freiheitshut gewöhnlich. Und die meisten Figürchen stammen wohl aus einer Zeit, da in Rom der pilleus des Carnevals zu den gewöhnlichsten Dingen gehörte. Gerade aus dem ersten nachchristlichen Jahrhundert — der Epoche der letzten Zeit Pompejis — stammen mehrere besonders deutliche Zeugnisse. Als Nero tot ist, freut sich das Volk so unbändig, dafs man mit dem Narrenhut in der ganzen Stadt umherlief.[2] Man feierte Saturnalien, das ganze Volk war vor Freude von Sinnen gekommen. Ist es mehr ein Zeichen der Freiheit oder des Narrenübermuts? Und aus dem Ende des Jahrhunderts besitzen wir das belehrendste Zeugnis über das Rom, das im Filzhut Saturnalien feiert; Martial hat ein elegantes

---

1 Helbig nr. 1417. Die Tragödienscene daneben nr. 1405. Man mufs unwillkürlich an das Martialepigramm denken XIV 127, 3 f.:

Gallia Santonico uestit te bardocucullo.
Cercopithecorum paenula nuper erat.

Und merkwürdig, dafs *bardus* auch zugleich 'einfältig, dumm', oft soviel wie *stupidus* heifst.

2 Sueton *Nero* c. 57: *obiit* (Nero) *tantumque gaudium publice praebuit, ut plebs p i l l e a t a tota urbe discurreret.*

Festpoem gedichtet, für uns ein wertvolles antikes Carnevalsliedchen[1]:

Heut in des Sichelgottes fetten Tagen,
Da schon der Würfelbecher nicht mehr ruht,
Wirst wohl auch du ein Scherzchen gut ertragen
In leichtem Vers, du Rom im Narrenhut.
Du lachst; es ist erlaubt — nichts untersagt?
Ihr bleichen Sorgen seid denn fortgejagt.
Nur kein Bedenken! Nicht pedantisch sein!
Nur munter plaudern in den Tag hinein!

Halbe Liter mische mir ins Glas,
Wie dem Nero that Pythagoras!
Mische, Dindymus, o — mehr als das!
Nüchtern bin ich dumm; erst bei dem Weine
Fünfzehn Dichter sind in mir alleine.

Nun gieb mir Küsse nach Catulls Manier —
Genau so viel er nannte, zähl auch hier:
Und seine Sperlingslieder schenk ich dir.

---

1 Martial XI 6:

Unctis falciferi senis diebus,
Regnator quibus imperat fritillus,
Uersu ludere non laborioso
Permittis, puto, pilleata Roma.
Risisti; licet ergo, non uetamur.
Pallentes procul hinc abite curae;
Quidquid uenerit obuium, loquamur
Morosa sine cogitatione.
Misce dimidios, puer, trientes,
Quales Pythagoras dabat Neroni,
Misce, Dindyme, sed frequentiores:
Possum nil ego sobrius; bibenti
Succurrent mihi quindecim poetae.
Da nunc basia, sed Catulliana:
Quae si tot fuerint, quot ille dixit,
Donabo tibi passerem Catulli.

Es wäre gar manches zur Erklärung dieses Gedichtes zu sagen. Haben nicht 'Saturns fette Tage' einen ganz besondern Sinn für jeden, der jemals in Rom den *giovedi grasso* miterlebt hat?[1] 'Ganz Rom im Narrenhut' kann man heute nicht mehr sagen; aus der Zeit vor 30 Jahren kann man oft genug ähnliches ausgesprochen lesen über den Carneval des päpstlichen Rom, wie jenes bei Martial über das Rom Domitians.

Ich will hier nicht weiter ausblicken in die mannigfaltige Geschichte des pilleus in der Folgezeit. Dafs der Hut des Papstes in seiner ältesten Gestalt der alten römischen Priesterkopftracht zu entstammen scheint[2] — vielleicht hat die Tiara des jüdischen Hohenpriesters mit eingewirkt —, dafs der pilleus, der dem legitimierten Bastard im Mittelalter aufgesetzt wird, dem römischen pilleus bei der *manumissio* entstammt, dafs der freie Doctorhut und der freie Burschenhut, den der Student beim Landesvater durchbohrt, sich fast von selbst in eine bestimmte Entwicklung einfügen[3], das alles geht über die Absicht und das Vermögen meiner Darstellung. Und warum z. B. die Juden im Mittelalter nach dem Lateranconcil von 1215 ganz ausdrücklich angehalten sind[4], aufser dem

---

1 *Le mardi gras* giebt es in Frankreich beim Carneval.

2 Sowohl bei Bischöfen und Päpsten als Königen zeigen ältere Bilder den einfachen hohen spitzen Hut, etwa am untern Rand mit einer Krone. Es ist ja bekannt, wie spät der päpstliche Hut weiter ausgeschmückt wurde. Die Mitra ist in Rom zu Hause als geistliche Tracht. Isidor sagt *Etymolog*. XIV c. 31: *mitra est pileum phrygium caput protegens quale est ornamentum capitis deuotarum*. Die erste Erwähnung der bischöflichen Mitra findet sich um 800 bei Theodulph. *carm*. III 3. *Tiara* und *mitra* ist bis tief ins Mittelalter identisch. Die Synode von Ofen von 1279 spricht noch von *pilei* der Kleriker. Ich verweise auf Hefele *Beiträge zu Kirchengeschichte, Archäologie und Liturgik* II 223 ff.

3 Einige Andeutungen bei Helbig a. a. O. S. 548 ff.

4 S. Grätz *Geschichte der Juden* VII 24. Weifs *Kostümkunde*

Judenflecken einen spitzen Hut zur Unterscheidung von andern zu tragen, wäre, scheint es, schwerer befriedigend zu erklären. Vielleicht, dafs uns in die Geschichte des eigentlichen Narrenhutes, der ja auch heute jedem wohlbekannt ist, immerhin ein Einblick verstattet ward; denn die Erkenntnis seiner Entstehung und ersten Entwicklung ist die Vorbedingung für jede weiter ausschauende Betrachtung. Ein Beispiel aus der Geschichte des ländlichen, des Bauernpilleus mag statt anderer Erörterungen noch Platz finden. Die alten Bronzen vom Monte Subasio über Assisi zeigten die Tracht des spitzen Hutes schon in ältester Zeit auch in jener Gegend, den Wohnstätten bäuerlicher Bevölkerung. Heute noch trägt dort der Bauer seinen spitzen Hut, meist als Kapuze verbunden mit dem rauhen ländlichen Rock, beides gewöhnlich von schwarzblauer Farbe. Die rauhe blaue Kapuze trugen die Leute um Perusia ebenso zur Zeit Iuvenals, wie ein gelehrtes Scholion zu der Stelle, wo diese Tracht erwähnt wird, anmerkt.[1] Mancherlei Bilder italienischer Maler können für das Mittelalter dieselbe Tracht bezeugen. So malt Giotto, der Maler des Franziskanertums, oft genug einen Landmann oder Hirten mit der spitzen Kapuze genau so wie die alten Darstellungen, deren ich oben Erwähnung that, sie zeigen.[2]

---

des Mittelalters II² 374. Schon im 12. Jahrhundert soll diese Tracht der Juden in Frankreich und Deutschland bestanden haben. Ähnlich ist es gewifs, wenn die armen Sünder einen solchen Hut aufgesetzt bekommen. Auch der Teufel hat gelegentlich diese Kopfbedeckung. Es ist nun freilich auch im Mittelalter der dumme Teufel eine komische Figur geworden. Aber es liegen hier noch andere Fragen und Rätsel vor, denen ich absichtlich ausweiche.

1 Iuven. III 170: *contentusque illic ueneto duroque cucullo* Schol. *quales cucullos habent Perusini.*

2 So auf den Bildern der Madonna dell' Arena in Padua Hirten beim heil. Joachim auf dem Felde, Knechte des Herodes bei dem bethlehemitischen Kindermord u. ö. In einem merkwür-

Und als nun Franz von Assisi ein einfaches rauhes Gewand, das der gewollten Bedürfnislosigkeit entsprach, sich wählte, setzte er sich auch diese rauhe Kopfbedeckung auf, wie es alte Quellen ganz ausdrücklich angeben, eben diejenige, welche das einfache Landvolk trug. Das älteste Bild, in Subiaco bei Rom, das ihn darstellt, zeigt die hohe, spitze, steife Kapuze.[1] Die Streitigkeiten im Orden haben sich später darum gedreht, welches die echte Form dieser Kopfbedeckung vom heiligen Franz her sei. Die Kapuziner wollten wieder die spitze pyramidale Kapuze einführen.

So ist die uralte Bauerntracht, diejenige des bedürfnislosen Landmannes, nach langer Zeit noch einmal wieder zur sacralen Tracht geworden, freilich durch ganz andre treibende Gedanken hervorgezogen, als die waren, die einst die gleiche Kleidung des freien vornehmen Mannes, die Festtracht zu derjenigen des etruskischen und des römischen Priesters werden liefsen.

Und seltsam genug, die gleiche Tracht trägt der Narr, auch im Mittelalter, auch heute noch. Für jetzt

---

digen Buche *Diversarum nationum habitus ed. a Bertellio, personarum uestitus uarii quorum est in Italia frequens usus* etc., das Patavii 1592 erschien, findet sich als *ambulans Italus tempore hiemali* ein eben solcher Mann mit spitzer Kapuze zu Pferde gezeichnet. Das Buch befindet sich im Museum zu Neapel unter der Sammlung der vom König Victor Emmanuel geschenkten Werke.

1 Rodulphus berichtet: *capitium quoque quadratum detulit, tantae quidem longitudinis quod faciem operiret, qualem habitum deferre consueuerunt agrestes homines illius regionis* (*religionis* verlesen oder verdruckt!), s. Thode *Franz von Assisi* S. 93 Anm. vgl. Sabatier *François d'Assise* 87. Das Bild von Subiaco bei Thode S. 81. Darüber ebenda S. 372. Erwähnt wird eine *cuculla* aber auch schon in der *regula Benedicti* c. LV p. 54 Wölffl. *cucullam in hieme uillosam, in aestate puram aut uetustam .... sufficit enim monacho duas tunicas et duas cucullas habere .... dentur ab abbate omnia quae sunt necessaria, id est cuculla, tunica* etc.

aber müssen wir uns begnügen, dafs die Entstehung dieser Tracht der antiken lustigen Bühnenfigur — denn zu ihr müssen wir zurückkehren — erklärt ist, sei es nun, dafs mehr der Hut des plumpen Bauern oder der Hut des ungebundenen Festgenossen, dafs zuerst mehr der dummdreiste Landmann oder mehr der spottfrohe Komast und sein Hut auf dem Theater belacht ward. Beide Grundtypen verleugnen sich in der weitern Entwicklung all dieser Figuren zu keiner Zeit. Dafs gerade der Hut des Hanswurstes, des Narren in seiner Form immer mehr ins Groteske ausgestaltet wird, nicht mehr als *galerus* oder als niedriger runder gewöhnlicher Filzhut und so auffallend wie möglich, höher und spitzer als der gewöhnliche spitze Filzhut des Landmanns oder des Arbeiters, begreift sich von selbst und ergab sich aus mehreren antiken Denkmälern.

Der Hut des lustigen Dieners auf dem dritten unserer pompejanischen Bilder lenkt die Aufmerksamkeit noch auf eine weitere Eigenschaft dieser Kopfbedeckung. Es ist nicht eigentlich ein spitzer Hut, wie andre, die uns begegneten. Das Auffallende an ihm ist die Farbe, die grell und absichtlich hervortritt: es ist ein grüner Hut. Wir könnten es uns vielleicht sehr bequem machen, einen solchen Hut zu erklären. Aber ist es wirklich blofser Zufall, dafs gerade der grüne Hut in der Geschichte der komischen Bühnenfigur viel später eine so grofse Rolle gespielt hat? Ich will scheinbar ganz fern liegende Dinge zuerst erwähnen, weil ich auf sie zuerst aufmerksam geworden bin. In dem sogenannten Wiener Hanswurststreit in den 60er und 70er Jahren des vorigen Jahrhunderts hat der grüne Hut als das typische Charakteristikum des Hanswurstes eine grofse Rolle gespielt. Die streitenden Parteien reden fortwährend davon. Und das Stück, das im Jahre 1767, von dem Dichter Klemm verfasst, den Hauptschlag gegen Sonnenfels, den

unermüdlichen Gegner des Hanswurstes, führen sollte, hatte den Titel 'der auf den Parnafs versetzte grüne Hut'.[1] Es endet damit, dafs, von Apollo an der Hand geführt, Hanswurst als zehnte Muse auf den Parnafs erhoben wird und den grünen Hut dabei ausdrücklich mitnehmen mufs. Eine Huldigung an Prehauser, den berühmten Hauptdarsteller des Wiener Hanswurstes, den Erben und Nachfolger Stranitzkys, giebt dem Ganzen den Schlufs. Stranitzky nämlich, ein Schlesier, war es gewesen, der diesen Hanswurst eingeführt, den alten reformiert und nationalisiert hatte.[2] Er nahm 'die alte Maske des deutschen Narren, eines dummwitzigen Bauern', führte den Hanswurst speziell als Salzburger Bauern ein 'und nationalisierte auf diese Weise wieder den italienischen Possenreifser'.[3] Denn es ist genugsam bekannt und wird von den zeitgenössischen Autoren allgemein als selbstverständlich betrachtet, dafs der Wiener Hanswurst vor Stranitzky ganz der italienische Arlecchino oder Pulcinella war.[4] Italiener hatten ihn eingeführt und kultiviert; zuletzt hatte ihn noch der italienische Schauspieler und Sänger Zani besonders aufrecht erhalten. Stranitzky und auch Prehauser noch hatten ihre Ausbildung in Italien erhalten und waren, besonders lange der erstere, viele Jahre dort gewesen. Dafs der grüne Hut des Wiener Hanswurstes nicht erst dem nationalisierten von Stranitzky aufgesetzt war, kann eine im Jahre 1709 — ehe Stranitzkys Thätigkeit irgendwie hat beginnen kön-

---

1 *Wiener Neudrucke* 4: '*der auf den Parnafs versetzte grüne Hut*' von Chr. G. Klemm, 1767.

2 S. *Wiener Neudrucke* 10; *der Wiener Hans Wurst*, hrsgg. von R. M. Werner. *II. Ollapatrida des durchgetriebenen Fuchsmundi* von J. A. Stranitzky (1711).

3 v. Görner *Der Hans Wurst-Streit in Wien und Joseph von Sonnenfels*, Wien 1884, S. 1.

4 v. Görner S. 59.

nen[1] — geschriebene Stelle Abrahams a Sta. Clara beweisen, der einem thörichten Menschen von denen, die ihn auslachen, einen grünen Hut versprechen läſst.[2] Es war also schon die Eigentümlichkeit des vorher bekannten, des italienischen Harlekins. Mir ist es nicht gelungen, diesen grünen Hut in der italienischen Commedia dell' arte noch aufzufinden. Nur das darf ich mit jener Tracht der komischen Figur in Zusammenhang bringen: der gewöhnliche Bauer in mancher Gegend Italiens, auch der um Neapel und Pompeji, trägt — ich darf freilich nicht mehr sagen als zuweilen — einen grünen Hut[3]; es ist für uns nichts unverständliches mehr, daſs die Tracht des Bauern zur Tracht der komischen Figur wird.[4] Und im alten Pompeji hat auch der lustige Diener schon einen grünen Hut getragen. Es wird ursprünglich auch da der grüne Hut des Bauern der Gegend sein. Ich fürchte nicht, daſs diese Beziehungen, die von Gelehrteren ohne Zweifel leicht enger und un-

---

1 S. *Wiener Neudrucke* 10, S. 11.

2 Abraham a Sta. Clara '*ganz neu ausgeheckte Narrennest*', Passauer Ausg. der sämtl. Werke XIII 1, 64: '*einer, der allerlei vorgiebt und töricht antwortet, worüber alle gegenwärtige in billiges Gelächter ausgebrochen und ihme einen grünen Hut versprochen, damit er als ein Aufschneider hinfüro mit denen Sauschneidern möge herumwandern und die Welt besser besichtigen ...*' Abraham starb 1. Dezember 1709.

3 Ich habe vergeblich nach Bauern oder Carnevalsfiguren mit grünen Hüten auf alten italienischen Bildern gesucht, ich habe nichts finden können. Ob darauf etwas zu geben ist, daſs auf dem Bilde von Gysis *Carneval in Griechenland* in der Münchner neuen Pinakothek eine lustige Figur erscheint mit einer Hahnennase und grünem Hute mit Hahnenfeder, weiſs ich nicht.

4 Meinem Freunde Wünsch verdanke ich auch einiges Analoge aus Spanien. In Sevilla an der Alameda des Hercules hat an einer Bude des Polichinella dieser in den Gemälden seiner Thaten eine grüne oder rote Mütze oder einen schwarzen Spitzhut, wie beides die Bauern, letzteren besonders auch Reitknechte tragen.

mittelbarer geknüpft werden können, allzu unbegründet erscheinen möchten. Es ist in der That ein Zusammenhang vorhanden zwischen der lustigen Figur der pompejanischen Possenbühne und dem Hanswurst des Wiener Theaters im vorigen Jahrhundert.

Immer wieder sind wir darauf geführt worden, wie wichtig das Bauernkostüm für das komische Bühnenkostüm, für das Narrenkostüm sich erwies. Es liefsen sich ohne Zweifel die mannigfachsten Analogien aus verschiedenen Kulturgebieten heranziehen. Auch im mittelalterlichen Deutschland spielt das Bauernkostüm als komische Verkleidung eine grofse Rolle. Nur eine lehrreiche Stelle aus Strafsburger Zunft- und Polizeiordnungen des 15. Jahrhunderts, auf die ich aufmerksam gemacht werde, sei es hier anzuführen erlaubt: 'dann wer also *in butzen oder buren wise* oder sust verbunden und unbekentlich ginge'.[1] 'Butzen' sind 'Schreckgestalten', es sind die Dämonen- oder Teufelsmasken; also finden wir auch hier die alten Dämonen- und die Bauernverkleidungen nebeneinander. Und beobachten wir nicht wenigstens die letztern noch heute? Wer nach Cöln zum Carneval fährt und nicht über das Gewöhnliche hinaus im Aufwand der Kostümierung gehen will, der verkleidet sich mit dem blauen Kittel und der Zipfelmütze des Bauern: der ἀγροῖκος als Komast auf dem Carneval in Cöln. Ohne dafs ich einen geschichtlichen Zusammenhang annehmen wollte, ohne dafs ich auch nur weiter auf die Stellung des Bauern in der deutschen Komik zurückblicken wollte: analoge Erscheinungen sind es, die sich gegenseitig erklären dürfen.

---

1 Brucker *Strafsburger Zunft- und Polizeiordnungen des 14. und 15. Jh.*, Strafsburg 1889, S. 149 f. Zu den Jahren 1456, 1463, 1483 wird verboten, dafs niemand, der über 12 (14) Jahre alt ist, '*in butzen wise loufen sol*'. In der letzten Verordnung stehen die oben angeführten Worte. Ich verdanke die Stelle Edward Schröder.

Wohl laufen auch mancherlei direkte Fäden hin und her, aber gar viele sind für uns noch unentwirrbar verwickelt. Jetzt müssen wir Halt machen, wenn uns dieser kleine Ausschnitt einer Geschichte des spitzen und des grünen Hutes schon von Pompeji bis Wien entführt hat. Wir müssen noch einmal zurückkehren zu den Theaterbildern der verschütteten Städte Campaniens.





Neuntes Kapitel.

Die pompejanischen Theaterbilder.

Die drei Theaterbilder des pompejanischen Jubiläumshauses in ihrer Eigenart geschichtlich zu verstehen haben uns mannigfaltige Ausblicke in die Geschichte antiken Theaterwesens und antiker Bühnenfiguren gelehrt. Die komischen Dienertypen auf zweien dieser Darstellungen stehen nun für uns mitten in einer langen Entwicklung dieser Figuren.

Die Anordnung der Scenenbilder bedarf keines erklärenden Wortes mehr: gegenüber der deutlich erkannten Tragödienscene die Scene der Satyrspielatellane und an

derselben Wand neben der Tragödienscene die Darstellung einer Komödienscene, der gegenüber, neben der Satyrspielscene, wiederum ein Tragödienbild seinen Platz hatte. Das dritte der Atriumsbilder, das den vorgelegten Untersuchungen am fernsten steht, wird mit Sicherheit schwerlich jemals gedeutet werden können. Nur im allgemeinen läſst sich angeben, welcher Art die dargestellte Handlung sein muſs. Daſs die viereckige Basis in der Mitte des Hintergrundes ein Altar ist, wird dadurch nur noch wahrscheinlicher, daſs darauf das Opfertier liegt, ohne Zweifel eine junge Gans, von einem eigentümlichen Spieſs durchstoſsen. Die Gans war ein sehr gebräuchliches Opfertier und pflegte in Griechenland wie in Italien mancherlei Gottheiten dargebracht zu werden; aus dem Befund bei Gänseopfern entnahm man gern allerlei Vorbedeutungen.[1] Die links stehende Frau, deren traurige und entsetzte Miene gewiſs mit Absicht angedeutet ist, trägt offenbar die Kleidung der Priesterin; sie hat auf dem Kopfe die weiſse Binde und den Kranz aus Ölzweigen. Einen gleichen Kranz hält sie mit der rechten Hand, und es kann so scheinen, als wollte sie ihn mit Gewand und linker Hand schnell bedecken vor dem von rechts eilig auf sie zuschreitenden unverkennbar zornigen, scheltenden Alten.[2] Rechts steht ruhig ver-

---

1 Am meisten findet man zusammengestellt bei Stephani *Compte rendu* 1863 S. 51 ff. und bei O. Keller *Thiere des class. Altertums* 288 ff. Sie soll neben Schaf, Schwein, Rind, Ziege und Huhn das gebräuchlichste Opfertier gewesen sein. Besonders tritt die Beziehung der Gans zu erotischen Dingen hervor. Auch der Aphrodite wird sie geopfert.

2 Ich dachte früher daran, daſs der Alte der Opferer sei, ein 'Opferbold', wie ihn die Komödie kennt (s. S. 72). Auf Grund seiner Auspicien tobe er gegen das Mädchen, ein rechter polternder δεισιδαίμων. Das würde uns wieder an das magnesische Satyrspiel Θύτης erinnern. Aber es scheint mir unbestreitbar sicher, daſs das Mädchen mit dem Kranz die ist, welche opfert.

schmitzt der genugsam beschriebene komische Diener im grünen Hut.

Auf zwei Möglichkeiten der Erklärung möchte ich hinweisen. Einige Bruchstücke des Romans des Petronius erzählen von possenhaften Vorgängen bei einem Priapusheiligtum. Der Erzähler, eine komische Figur echtester Art, hat eine dem Priapus heilige Gans getötet wie einen stymphalischen Vogel.[1] Die Priesterin wehklagt darüber, weissagt dem Frevler aber dann aus der Leber der Gans, und ein heiteres Mahl schliefst sich an.[2] Wenn die Priesterin ihre Furcht ausspricht, dafs sie ein inimicus vom Priestertum vertreibe, so dürfen wir auch bei Petron einen beabsichtigten Hinweis auf ein derartiges später folgendes Vorkommnis erkennen. Die Petronscenen könnten sehr wohl aus einer Komödie oder Posse übernommen sein; und würde unser Bild eine solche illustrieren, so wären die Priesterin, der inimicus und der freche und launige Frevler, es wäre die gespiefste Gans auf dem Altare aufs beste verständlich.[3]

---

1 c. 136 *cum ecce tres anseres sacri qui, ut puto, medio die solebant ab anu diaria exigere, impetum in me faciunt . . . unus etiam, dux ac magister saeuitiae, non dubitauit crus meum serrato uexare morsu. oblitus itaque nugarum pedem mensulae extorsi coepique pugnacissimum animal armata elidere manu. nec satiatus defunctorio ictu, morte me anseris uindicaui:*

tales Herculea Stymphalidas arte coactas . . .

2 c. 137 *at illa (Oenothea) complosis manibus 'scelerate' inquit 'etiam loqueris? nescis quam magnum flagitium admiseris: occidisti Priapi delicias, anserem omnibus matronis acceptissimum. itaque ne te putes nihil egisse, si magistratus hoc scierint, ibis in crucem. polluisti sanguine domicilium meum ante hunc diem inuiolatum, fecistique ut me quisquis uoluerit inimicus sacerdotio pellat.' . . . . recluso pectore extraxit fortissimum iecur et inde mihi futura praedixit. immo, ne quod uestigium sceleris superesset, totum anserem laceratum uerubus confixit epulasque etiam lautas paulo ante ut ipsa dicebat, perituro parauit . . .*

3 Th. Birt hat mich auf die Petronstelle hingewiesen.

Ist aber die Frau mit dem Kranze aus Ölzweigen eine Athenapriesterin, so würde es näher liegen, an eine dem Mythus entnommene Handlung zu denken. Zudem wäre es recht wahrscheinlich, dafs auch dies Gegenbild einer Tragödiendarstellung die Scene eines entsprechenden 'mythologischen' Exodiums darstellte. Eine Athenapriesterin hat nicht nur das griechische Satyrspiel, sondern auch die griechische Komödie behandelt: Auge hiefs eine Komödie des Philyllios und eine des Eubulos.[1] Dafs in dem einzigen Fragmente der letzteren gerade vom Gänsebraten bei einem Opferschmaus die Rede ist, mag Zufall sein. Eine Überlieferung, wie Herakles bei nächtlichen Festlichkeiten zu Ehren der Athena mit der Priesterin Auge zusammenkam, hat man längst auf solche Komödien bezogen.[2] Der Vater Aleos bemerkt, was geschehen, und wütet gegen die Tochter. So würde das Bild leicht erklärbar, erklärbar auch der Kranz in den Händen der Priesterin, der von dem bereits wieder verschwundenen Liebhaber zurückgeblieben zu sein scheint, am besten verständlich würde der Zorn des Alten; und der Sklave als heimlicher Mitwisser und Arrangeur der Zusammenkunft, der nun schadenfroh zur Seite tritt, wäre recht an seiner Stelle in einer solchen Komödie. 'Da ein Sklav hier auch 'ne Rolle hat, seis, wie ich sagte, eine Tragikomödie', hiefs es im Prologe gerade des plautinischen Amphitruo (S. 27). Wenn diese Deutung

---

1 Kock I p. 782, II p. 170. Am letztern Orte das einzige Augefragment des Eubulos nr. 15.

2 Moses Chorenensis *progymn.* III *exempl.* 3 (s. Kock I p. 782): *dum in Arcadiae quadam urbe festum Mineruae celebraretur, cum eiusdem sacerdote Augea Alei filia choreas in nocturnis sacris agitante rem Hercules habuit, qui et huius furti testem reliquit ei anulum* ... Die mittlere Komödie wird an Euripides angeknüpft haben, und so kann ja zunächst diese Erzählung nach Euripides gegeben sein (v. Wilamowitz *Anal. Eurip.* p. 189).

des Bildes richtig wäre, so hätten wir auch hier die Scene eines Heraklesstückes in komischer Wendung dargestellt und gegenüber könnte man sich das tragische Bild aus einer der Telephustragödien ergänzen. Von Ennius und auch von Accius gab es einen Telephus, und dieser Stoff war den Römern, auch den pompejanischen Malern geläufig genug.

Es darf uns bei der Art solcher Theaterdarstellungen und bei der Lückenhaftigkeit der Überlieferungen nicht wundern, dafs eine sichere Deutung dieses Bildes nicht zu erreichen ist. Und der Wert des Gemäldes III beruht für uns in diesem Zusammenhange nur auf der komischen Figur der Scene und auf der Anordnung des Bildes neben den andern deutlicher erklärten desselben Atriums.

Aber freilich, wie sind die beiden andern in ihrer Gegenüberstellung aufzufassen?

Wenn das Bild II mit der einen komischen Figur eine Scene eines Atellanensatyrspiels darstellt, so wird die tragische Scene I, der sie gegenübergestellt ist, schwerlich einer andern Tragödie gehören, als derjenigen, zu der jenes Atellanensatyrspiel als Exodium gemeint und aufgeführt war. Und wenn unsre Darlegungen gezeigt haben, dafs jene Satyrspiele alle zu römischen Tragödien, fast alle zu solchen des Accius als Nachspiele gegeben wurden und dafs sie in der Regel, wie die übereinstimmenden Titel an die Hand geben, den gleichen Stoff bearbeitet haben, so ist das eigentlich schon fast Beweis genug, dafs die Tragödienscene aus einer römischen Tragödie, wahrscheinlich aus einer solchen des Accius stammt.

Im Anfange der Untersuchung ist die tragische Scene als übereinstimmend mit einer Situation des euripideischen Herakles gedeutet worden. Und von diesem Stücke hat es eine lateinische Bearbeitung von Accius gegeben, keine einzige, soviel wir wissen, von einem andern römischen Tragiker (aufser Seneca, der nicht in Betracht kommen

kann). Die Bearbeitung des Accius hatte den Titel Amphitruo. Abgesehen davon, dafs, nach dem Titel zu schliefsen, der Pflegevater des Helden mehr in den Vordergrund gerückt wurde, lassen die citierten Bruchstücke erkennen, wie genau dem euripideischen Vorbilde nachgearbeitet war. Die Frage 'wer ist diese Frau im Leichenkleid, im trauervoll geschornen Haar?'[1] stellt natürlich Herkules, als er zurückkehrt, ebenso wie er bei Euripides erstaunt nach dem Grund des Totenkleides fragt. 'Doch ebenso die Anmut der Gestalt und ihre Trauer, sie nimmt mir jeden Zweifel',[2] das sagt Herkules ebenfalls, wohl noch zu sich selbst, da er die Frau deutlich als sein Weib Megara erkennt. Dafs er sie auch am Trauern erkennt, braucht uns nicht zu wundern, denn er weifs ja, dafs sie auf ihn lange einsam hat warten müssen, ganz abgesehen davon, dafs auch bei Euripides ein Vorzeichen den Ankommenden schon ahnen läfst, dafs die Seinigen in Not sind (v. 596 ff.). Und besser kann nichts entsprechen dem Vorsatze des Helden bei Euripides (v. 1351), das Leben fürder ertragen zu wollen und all sein Verhängnis (v. 1365 f.), als die Worte: ⟨so seis beschlossen⟩ oder ⟨du hasts erreicht⟩ (zu Theseus) oder ähnlich — die den überlieferten Satz regierenden Worte fehlen — 'dafs ich durchtragen will das Leben und ausdulden unerträgliches Verhängnis'.[3] Und in ein

---

1 *TRF* Accius *Amphitruo* fr. IV, v. 86 R:

Sed quaenam haec mulier est funesta ueste, tonsu lugubri?

s. Eurip. *Her.* v. 525 ff.

2 fr. VI v. 88 ff. R:

Tamen et staturae gracilitudo propemodum et luctus facit,
Ne dubitem.

3 fr. VIII v. 91 R:

Pertolerarem uitam cladesque exanclarem inpetibilis.

Man könnte hier fast eine Bestätigung für die Änderung des Verses bei Euripides (1351) erkennen, die v. Wilamowitz für nötig hält ἐγκαρτερήσω βίοτον (statt θάνατον).

Gespräch, das dem bei Euripides entspricht, da Theseus den Freund zu bemitleiden erklärt und dessen Schmerzen mittragen zu wollen, der seine Kinder getötet hat, paſst genau der Ausspruch 'mich jammert deine Trauer, deine Schmerzen, deine Kinderlosigkeit'.[1] Und kann etwas besser in den Mund des den Verzweifelnden tröstenden Amphitruo passen, als die Worte: ⟨nichts hindert mich,⟩ 'daſs meines Alters Kummer ich mit deinem Schmerz gemeinsam trage'.[2] Und die Verse, die sich nicht dieser Handlung einfügen zu wollen schienen, — um sie wörtlich zu übersetzen: 'daſs zusammen mit dem Vater die Kleinen väterlich Blut mit ihrem Blut feindlich vermischten'[3] — sind sie nicht der passende Ausdruck des Wunsches des Trostlosen, sich tot neben die Leichen der Kleinen hin-

---

1 fr. XI v. 94 R:

Miseret lacrimarum luctuum orbitudinis.

Eurip. v. 1236 f.: . . . οἰκτίρω ϲε νῦν. — οἰκτρὸϲ γάρ εἰμι τἄμ' ἀποκτείναϲ τέκνα u. ff.

2 fr. VII v. 90 R:

Quin meum senium cum dolore tuo coniungam et comparem.

Als Antwort auf Worte wie Eurip. v. 1358 ff., namentlich v. 1365 f.: ἀλλ' ὅμωϲ | ψυχὴν βιάζου τἀμὰ ϲυμφέρειν κακά oder in ein Schluſsgespräch wie bei Eurip. v. 1418 ff. würde der Vers vorzüglich passen. Zudem trat ja Amphitruo bei Accius eben stärker hervor.

3 fr. I v. 82 f. R:

Cum patre paruos patrium hostifice
Sanguine sanguen miscere suo.

patrium für *patrum*, *miscere* für *hiscere* sind alte, in jedem Falle selbstverständliche Änderungen. Man könnte auch (wie Birt vorschlägt) vor *cum patre paruos* ein *obire uelim* voraussetzen. Schöll *Sophokles' Werke verdeutscht* u. s. w. 8, 256 ff. hat die Verse schon ähnlich aufgefaſst. Für Ribbeck, der bei Fragm. III und IV die nahe Berührung mit Euripides so wie ich oben festgestellt, bei fragm. VII, VIII, XI ähnliches andeutet, bei fr. VII und an der dem Herkules bekannten Trauer der Megara Anstoſs nimmt, giebt dies Fragment den Ausschlag, den Amphitruo nicht für eine Bearbeitung des euripideischen Herakles zu halten. Ich glaube gezeigt zu haben, daſs uns die beiden Verse nicht zu nötigen brau-

zustrecken, damit sich ihr Blut mische; feindlich nur, ach, kann sich seiner Kinder Blut nun mit dem des Mörders mengen — oder der Klage des zu sterben Festentschlossenen, dafs sich das Blut der Kleinen nun nur feindlich mit des Vaters, des Mörders Blute mischen könne? Darum ist 'mit dem Vater' so absichtlich vorangestellt. Auch bei Euripides will ja Herakles sich selbst töten.[1] Nicht minder vortrefflich fügen sich die übrigen Fragmente zu der Handlung, teilweise zu den Worten des euripideischen Herakles[2], und dafs dieses Stück es ist, das Accius

---

chen, all die schlagenden Übereinstimmungen für Zufall zu halten und eine andre entlegene Handlung zu suchen, in die sich nur mit grofser Mühe die Bruchstücke einpressen lassen.

1 S. v. 1146 ff. Dafs es kein Kampf war, so mit wehrlosen Kindern zu kämpfen (1133 f.: ἀπόλεμον, ὦ παῖ, πόλεμον ἔϲπευϲαϲ τέκνοιϲ), kann ähnliche Gedanken anregen: dafs nun das Blut sich wenigstens *hostifice* vermischt.

2 fr. II v. 84 R:

Ut tam obstinato animo confisus tuo

kann Megara zu Amphitruo sagen, in einem Zusammenhang wie Eurip. v. 81 ff. Amphitruo wird tapfere Ausdauer wie v. 105 f. ausgesprochen haben. Zu fr. III v. 85 R:

An mala aetate mauis male mulcari exemplis omnibus?

hat schon Ribbeck *Röm. Trag.* 558 auf Fragen der Megara wie Eurip. v. 90 f. oder des Lykos v. 143 ff. aufmerksam gemacht. fr. V v. 87 R:

Si satis recte aut uera ratione augurem

könnte Megara sagen, die bezweifelt, ob sie richtig vermutet, dafs dort Herkules nahe (Eurip. v. 514) oder Herkules, dem allerlei Anzeichen das Unglück verraten (vgl. Eurip. v. 595 f.), oder Amphitruo, der dem Lykos gegenüber von Megara vermutet, was er nicht ausspricht (v. 713): es giebt viele Fälle, wo ein solcher Satz seine Stelle haben kann. fr. IX v. 92 R bei Nonius 165, 20 so überliefert:

Quid ei redostit uiam cometem obiet facilius

bei Festus p. 270 M:

Cedo ecquid teredhosti titum cum eas sem obiectet facilius

ist so korrupt, dafs ich wenigstens an einer wirklich glaublichen Wiederherstellung verzweifle (Birt: *Cedo ecquid ei redhostis? tecum comite obierit facilius*). Natürlich darf man nicht den Namen

bearbeitete, leidet schwerlich nun noch irgend welchen Zweifel.

Es gab also eine römische Bearbeitung des Herakles des Euripides; es giebt in Pompeji ein Theaterbild, das eine Situation aus der in Vorlage und Bearbeitung ziemlich gleichen Handlung darstellt; dieses Bild stammt aus der ersten Kaiserzeit. Ist es die Illustration der griechischen oder der römischen Tragödienscene? Wenn man bei der Deutung anderer scenischer Denkmäler Pompejis auf römische Stücke zu schliefsen nur dadurch abgehalten worden ist, dafs etwa entsprechende Stücke des Ennius nicht mehr aufgeführt sein könnten[1], so handelt es

---

der Comaeto in den Text setzen, der ja dann freilich in den Stoff, den Euripides behandelt, nicht gehören könnte. Was dagegen wahrscheinlicher in den Versen stehen kann: was dankt ihm ... was dankst du ihm? oder dergleichen (*redhostire* soll sein *referre gratiam* nach Nonius) könnte in eine Klage des Amphitryon oder eines andern gehören: was dankt jetzt dem Helden, Theben oder das Vaterland, wie Eurip. v. 219 f. (vgl. v. 134 f.). fr. v. 93 R:

Si forte paulo quam tu ueniam serius

kann in mancherlei Situationen, z. B. auch in der Eurip. v. 1174 (ὕςτερος ἀφῖγμαι) vorgekommen sein. Ebenfalls an vielerlei Stellen kann passend sein fr. XII v. 95 R:

Non paruolam rem ordibor — ne retice, obsecro,

z. B. dort, wo bei Eurip. Megara mit ähnlicher Emphase ihren Plan kund giebt, v. 279 f.: γνώμης ἄκουςον, ἥν τί coι δοκῶ λέγειν. fr. XIII v. 96 f.:

Hocinest, quotam temeriter tu meam beniuolentiam
Interesse es ratus?

pafste wohl am besten dahin, wo Herkules an das freundschaftliche Wohlwollen des Theseus gar nicht mehr glauben kann (Eurip. 1398 ff.) und Theseus solche Worte spräche. — Eine Darlegung, dafs manche Fragmente in die andere vorgeschlagene Handlung schwerlich passen, kann ich mir ersparen.

1 So Robert bei Besprechung der Masken der Andromeda, *Arch. Ztg.* XXXVI 20: '*Nur die lateinische Nachbildung des Ennius könnte ihr den Rang streitig machen; allein von Aufführungen ennianischer Tragödien in der Kaiserzeit, in welcher unser Bild gemalt ist, wissen wir nichts.*'

sich hier um ein Stück des Accius, und er war der berühmteste und beliebteste Tragiker auch noch auf den Bühnen der Kaiserzeit. Wir haben Nachrichten genug von der Aufführung seiner Stücke noch in jener Epoche (s. oben S. 107).

Und wenn wir uns nun endlich zum letzten Mal das Gegenüber des tragischen Bildes betrachten, das, wie wir wissen, die Scene einer Fabula satyrica und, wie wir erwarten dürfen, eines Exodiums darstellt, das denselben Stoff wie die zugehörige Acciustragödie behandelte — sollten wir nicht die verzweifelt dreinschauende Frau für Megara halten mit ihren dem Tode geweihten Kindern, deren eines zum Tode verhüllt ist, das andre die Totenfackel trägt?[1] Sie hat ja bei Euripides nach der Erlaubnis ihres Peinigers die Kleider und den Schmuck der

---

1 Der Gebrauch der Fackel bei allem chthonischen Kult, bei allem Totendienst ist bekannt genug. In Rom wurden Fackeln ganz besonders bei der Bestattung unerwachsener Kinder gebraucht, Marquardt-Mau 343 Anm. 7. Ganz verhüllt wurden die Toten, auch das Gesicht, wenn der Tod eingetreten war. Auch der Sterbende verhüllt sich selbst, Hermann-Blümner *griech. Privataltertümer* 362. Die Verhüllung bei chthonischem Kult, bei Lustrationsriten der Einweihung und der Hochzeit mag nicht ganz verschieden sein. Die Toten werden mehrfach ganz (meist bis aufs Gesicht) verhüllt dargestellt, so z. B. auf dem Orestessarkophag des Lateran steht der tote Agamemnon unter dem Thorbogen der Grabkammer ganz eingehüllt in Gewänder oder Leichentücher, an der linken Seitenfläche sind ebenso Aigisthos und Klytaimestra dargestellt, die an den Nachen des Charon herantreten, s. Robert *Die antiken Sarkophagreliefs* II T. LIV 155 p. 168, Helbig *Führer* I 528. Auch in den Latinergräbern finden sich unter den Stuckreliefs Darstellungen ganz verhüllter 'Toten' oder 'Seelen', und sonst noch oft. So könnte also das Kind recht wohl als zum Tode verhüllt dargestellt sein sollen, natürlich kann es ebensogut ein Knabe als ein Mädchen sein. (Nach späterer Tradition waren es zwei Knaben, Hygin. *fab.* 31 u. 72.) Dafs nicht alle drei Figuren gleich dargestellt sind, hat kaum etwas auffallendes: das eine Kind mit der Totenfackel, das andre schon ganz ins Leichengewand gehüllt, die Mutter im Trauerkleid.

Toten anlegen dürfen, über den sich dann der plötzlich erscheinende Herakles entsetzt.[1] Wie aus solchem Stoff durch Hinzufügen der komischen Figur die Fabula satyrica eines Pomponius und Novius wurde, ist oben dargelegt, und man kann sich hier die Rolle etwa eines Dieners des Herkules leicht ausmalen. Natürlich würde das Stück mit dem Erscheinen des Herkules, der die Rettung und Strafe in der Weise der Posse durch krachende Prügel vollzogen haben wird — wie leicht kann man sich die Rolle des vielleicht vorher feigen und listigen und nachher wieder mutigen Dieners nach allerlei Mustern vorstellen —, geschlossen haben. Und fanden wir nicht oben schon (S. 103 f.) ein Stück des Novius vor mit dem Titel 'Herkules als Gerichtsvollzieher'? Mufsten wir nicht da schon vermuten, dafs dies Stück wie fast alle andern als Exodium zu einer entsprechenden Acciustragödie, eben zu dem Amphitruo gedient habe? Das einzige erhaltene Fragment lautete[2]:

er hat die Traurigkeit
Und die Verzweiflung aus dem Sinne weggescheucht.

So spricht die gerettete Megara oder auch Amphitruo. Die tragische und die Satyrspielscene entsprechen sich fast ganz genau. Haben wir also wirklich die Scenenbilder einer

---

1 Herakles v. 329 bittet Megara:
κόσμον πάρες μοι παισὶ προσθεῖναι νεκρῶν,
δόμους ἀνοίξας κτλ.
Lykos gestattet es:
κοσμεῖσθ᾽ ἔσω μολόντες· οὐ φθονῶ πέπλων.
ὅταν δὲ κόσμον περιβάλησθε σώμασιν,
ἥξω πρὸς ὑμᾶς νερτέρᾳ δώσων χθονί.
525 ff. fragt Herakles:
ἔα· τί χρῆμα, τέκν᾽ ὁρῶ πρὸ δωμάτων
στολμοῖσι νεκρῶν κρᾶτας ἐξεστεμμένα κτλ.

2 CRF Nov. v. 40 f.: *Tristimoniam ex animo deturbauit et uecordiam.*

Acciustragödie und eines Noviusexodiums an den pompejanischen Wänden? Man wird sich schwer entschliefsen, ein solches Zusammentreffen aller Instanzen nicht als einen sicheren Schlufs gelten zu lassen.[1] Das aber mufs jeder gelten lassen, dafs die als solche sicher erwiesene Satyrspielatellanenscene ihr Gegenstück nicht unter griechischen Tragödien, sondern unter den römischen des Accius zu suchen zwingt.

Und was hat man denn um jene Zeit in Pompeji mit solchen Theaterbildern illustrieren wollen? Sind sie einfach nach viel älteren Vorlagen gemalt und geben Scenen früherer Stücke, gar nicht solcher, die in der Gegenwart aufgeführt wurden, wieder? Den Untersuchungen, die die grofse Menge pompejanischer Bilder als abhängig von Vorbildern hellenistischer Zeit erwiesen haben, soll im allgemeinen gewifs nicht widersprochen werden, wenn auch häufiger mit alten Formen ein Neues, das auch in der Gegenwart Beziehung und Bedeutung hatte, als nur mit neuem Pinsel alte vergangene Dinge gemalt wurden. Wollten wir aber der Scheidung in ein 'hellenistisches' und ein 'römisch-kampanisches' Genre uns hier bedienen, würden nicht diese verhältnismäfsig kleinen, recht kunstlosen, um nicht zu sagen rohen Scenen

1 Ich will doch hier ganz ausdrücklich auszusprechen nicht unterlassen, dafs die Deutung dieses Bildes II aus dem Atrium durchaus nicht die Basis meiner Darlegungen über die Fabulae satyricae ist noch sein soll. Von den drei Bildern des Atriums sind thatsächlich meine Untersuchungen ausgegangen, und an sie liefs sich die Hauptsache meiner Erörterungen am besten anknüpfen; sie stehen deshalb so im Vordergrund — aber feste Beweisstücke für jene besondere Art von Dramen sind vielmehr die Gruppe des Frieses und z. T. die im siebenten Kapitel angeführten Darstellungen. Deshalb ist davon die spezielle Deutung des Bildes II auf ein bestimmtes Stück, der ich durchaus nicht absolute Sicherheit vindiciere, ganz unabhängig. Aber mich dünkt, sie wird eben durch die anderweit gewonnene Auffassung der Fabulae gerade wieder sehr wahrscheinlich.

des Theaters mit ihren paar gleichartigen so einfach gezeichneten und gemalten und aus sich selbst kaum verständlichen Figuren nicht vielmehr zu dem letztern als dem erstern zu stellen sein? Und wenn es gewifs auch eine Tradition in der Darstellung solcher Theatergruppen gab, hat man diese einfachen Bildchen nicht frei mit den Mitteln dieser Tradition zur Festhaltung der Theaterscenen an die Wände gemalt, die man selbst kannte und erlebt hatte? Wie kommt es, dafs so viele hundert Bilder in Pompeji mit viel höherer Kunst die mannigfachsten mythischen Scenen darstellen, unter ihnen so viele, die einst und damals das Theater vorführte, deren Darstellung gewifs vielfach durch scenisches Vorbild beeinflufst war, dafs sie alle nicht als Theaterscenen gemalt sind, während wenig mehr als zwei Dutzend direkt als wirkliche Bühnenbilder — mit Masken, Bühnengebäude und dergleichen sicheren Kennzeichen — vorgeführt sind, und eben diese wenigen viel einfacher, steifer, kunstloser? Auch heute werden ja vielfach Scenen, die die dramatische Dichtung und Aufführung an die Hand gab, wohl zu Gemälden verwandt, aber wann malt man solche Bilder als Theaterbilder, als Bilder der Bühnen und der Schauspieler? Nur wenn man eine bestimmte Aufführung im Bilde festhalten oder auch das Porträt der Schauspieler geben will, oder endlich in den Buchillustrationen zu Bühnenstücken. Lagen ähnliche Motive der pompejanischen Theaterscenendarstellung zu Grunde?

Blicken wir flüchtig zurück auf frühere antike Bühnenbilder. Es giebt kaum ältere Vasenmalereien — denn unter ihnen müfsten wir zunächst Beispiele solcher Bilder aus früherer Zeit suchen —, auf denen Theaterscenen als direkt nachgebildet erwiesen worden wären.[1] Es giebt eine

---

1 Das bestätigt mir einer der ausgezeichnetsten Kenner, Paul Hartwig. Nur ganz weniges Vereinzelte vermochte er mir nachzuweisen. Ob Silene im Theaterkostüm wie der in Hartwigs *Meister-*

grofse Anzahl, die deutlich die Einwirkung der Tragödie zeigen und viele, viel mehr als bis jetzt erkannt ist, die durch Scenen des Satyrspiels angeregt waren. Und mochte man darin ohne weiteres die Handlung, die nur als Bühnenvorgang bekannt war, wiedererkennen, mochten auch einzelne Personen in dem auf dem Theater üblichen Gewande oder etwa die Satyrn wie auf all den vielen Abbildungen ihres Treibens oder auch der Silen so dargestellt sein, wie sie die Bühne zu schauen gelehrt hatte, Theaterbilder in dem Sinne, den ich oben erklärte, sind es nicht; durch keine Maske und sonst bezeichnendes Bühnenkostüm oder Andeutung des Theaterbaus wird gefordert, einen Vorgang nicht nur als so zu irgend einer Zeit geschehen, sondern als so aufgeführt sich vorzustellen. Das mythische Ereignis wohl in dramatischer Formung, nicht die dramatische, die theatralische Form eines mythischen Ereignisses sollte dargestellt werden.

Von den wenigen Ausnahmen ist die bemerkenswerteste eben das Neapler Vasenbild[1], das den Satyrchor darstellt, der eine mittlere Hauptgruppe umsteht und umtanzt: den König, den Silen und eine Frau mit einer Maske, den Dionysos mit einem jungen Weibe auf seiner Kline, das sein linker Arm umfafst. Nicht Vorbereitung zum Spiel, sondern der jubelnde Siegestanz der Schauspieler und Choreuten zu Ehren des Gottes, für den sie gespielt und der mit ihnen gesiegt, ist dargestellt.[2] Es ist ein attisches Vasenbild des fünften Jahrhunderts.

---

schalen S. 637 eigentlich hierher gehören, ist mir zweifelhaft. Anders ist es mit der Darstellung eines Schauspielers und einer Silenmaske auf dem Fragment einer unteritalischen Schale bei Dr. Pollack in Rom 1896, die mir Hartwig anführte. Jedenfalls sind Darstellungen, wie ich sie meine, im höchsten Grade selten.

1 *Monum. dell' Ist.* III 31. Heydemann nr. 3240. Es ist das von Wieseler in der Schrift über das Satyrspiel ausführlich besprochene Bild.

2 Robert *Hermes* XXII (1887) 336.

Unter den unteritalischen Vasendarstellungen finden wir dann freilich noch eine grofse Gruppe von direkten Bühnenbildern, die bekannten Phlyakenscenen. Masken, Kostüm, Polsterbauch, Phallus und Andeutung des Theatergebäudes lassen gar keinen Zweifel, dafs Abbildungen der Theaterscenen vorliegen. Wie es kam, dafs die unteritalischen Maler so viele derartige Scenen auf die Vasen malten, die man den Toten mit ins Grab gab — denn in Gräbern sind sie meist gefunden —, mag schwer völlig zu erklären sein. Jedenfalls werden es dieselben Gründe gewesen sein, die in Etrurien und anderwärts — die Terrakottenfiguren von Kertsch zeigen, wie weit dieser Brauch ging — die Masken von Silenen und Satyrn, von Dionysos und Ariadne oder Herakles ins Grab zu legen rieten. Ob man mehr den dionysischen Thiasos und die Auffassung der Possen als heiliger Dionysosreigen in Grofsgriechenland oder mehr die apotropäische Geltung der grotesken Masken für eine solche von ihrem ersten Sinn bald entfernte, weiterwuchernde Sitte verantwortlich machen will, braucht hier nicht entschieden zu werden. Genug, dafs diese Bilder uns einen Aufschlufs über die Entstehung und Art andrer Theaterbilder nicht wohl geben können.

Es findet sich ja dort auch auf Bildern nach tragischen Scenen hier und da eine Andeutung der Bühne; so auf einem Bilde des Assteas, das Herakles darstellt, der die Kinder ins Feuer wirft. Andere Personen sind offenbar nur als Zuschauer durch eine Art von Fensteröffnungen schauend hinzugemalt, weil sie eine bestimmte Tragödie auftreten liefs.[1] Und derselbe Assteas hat auch Scenen von Phlyakenspielen gemalt, deren wir

1 S. Hirzel in den *Annali* 1864 p. 223 ff. *Monum. dell' Ist.* VIII 10; sehr verwandt, wahrscheinlich auch von Assteas ist das Bild bei Millin *Peintures de vases* II 68, bei Baumeister II p. 1118.

noch haben.[1] Auf dem Heraklesbild erinnern Säulen und Wände des Hintergrundes sehr an pompejanische Bauart. Assteas war aus Paestum.[2] Aber so nahe solche Kunst dem pompejanischen Gebiete war, sie hat wenigstens mit der späteren Kunst Pompejis, die wir kennen, gar keine Berührung. Jedenfalls stammt aus Pompeji, soviel ich weiſs, auch nicht ein einziges Phlyakenbild.

Jene attische Satyrspielervase, die, in Italien importiert, auch als Grabvase verwendet sein wird, hat schon durch die Art der Komposition des Bildes die Vermutung hervorgerufen, daſs diese so nicht für die Rundung des Gefäſses geschaffen sein könne, sondern für eine glatte Fläche, eine Tafel.[3] Und man hat die Folgerung daran geknüpft, daſs ein solches Bild ursprünglich ein Votivgemälde, geweiht von den siegreichen Schauspielern und Choreuten, gewesen sei. Die Mittelgruppe des scenischen Gottes und seiner Genossin kann diese Deutung nur wahrscheinlicher machen. Und wenn nun scenische Votivdenkmäler — die wir nicht unter Gemälden, deren wir keine sichern sonst haben, sondern unter den Reliefs suchen müssen — in der Hauptsache die gleiche Anordnung zeigen, wird ein Zweifel an der ursprünglichen Bestimmung eines solchen Gemäldes nicht mehr möglich sein.

Auf einem Relief des Piräus[4] ist ein lagernder junger

---

1 Millingen *vases grecs* pl. 46, bei Baumeister III p. 1754.

2 S. Winnefeld in den *Bonner Studien, R. Kekulé gewidmet,* S. 166 ff.

3 Ausgeführt bei v. Prott *Schedae philologae Hermanno Usener . . . oblatae* p. 47 ff. Dort sind noch einige andere Vasendarstellungen herbeigezogen. Ich kann der Beobachtung hier nicht weiter nachgehen.

4 S. Robert *Athen. Mitteil.* VII (1882) 389 ff., dazu Tafel XIV und Robert *Hermes* XXII (1887) 336. Παραλία als Unterschrift des jungen Weibes festgestellt von Schuchhardt *Athen. Mitteil.* XIII (1888) 221 f.; vgl. auch besonders Furtwängler *Sammlung*

Mann dargestellt, neben ihm auf dem Lager sitzt eine jugendliche weibliche Gestalt; auf das Lager zu schreiten drei Schauspieler, zwei mit Masken in der Hand, der dritte hat die seine offenbar schon aufgesetzt. Der zweite und dritte tragen Spiegel in der Hand und jener dritte probt den Sitz der Maske, in den Spiegel sehend. Jeder Zweifel an der Echtheit und Zugehörigkeit der Inschrift ist beseitigt[1], die den jungen Gelagerten, den freilich kein Attribut als irgend einen Gott erkennen lassen würde, als Dionysos bezeichnet, die junge Frau aber als Paralia. Es mufs irgend eine Vereinigung dort am Piräus gemeint sein, die mit diesem Theaterspiel etwas zu thun hat.[2] Denn dafs die Schauspieler auf Dionysos zukommen, ihm zu danken, zu huldigen, ist unzweifelhaft. Soll nicht die Repräsentantin dieser Gemeinschaft mit ihrem Gott vereint dargestellt sein, wie man sich die Repräsentantin des attischen Staates, die 'Königin', mit Dionysos vereinigt denken wollte[3]? Sie trägt eine Nebris: es ist eine Mänade und eine Muse zugleich[4], eine dionysische Muse, die jene Vereinigung repräsentiert. Und wird dieses nicht eine Technitenvereinigung sein? Also wir erkennen ein Votivrelief, das diese Genossenschaft, die sich nach dem Landschaftsnamen für den westlichen und südöstlichen Küstenstrich Attikas benannte, dem Dionysos für einen Sieg gestiftet hat.[5]

Sabouroff I S. 31 ff., Reisch *Griech. Weihgeschenke* in den *Abhandlungen des arch. epigr. Seminars der Univers. Wien* VIII S. 23 ff.

1 S. Schuchhardt a. a. O.

2 Eine Phyle nicht, schwerlich eine ganze vereinigte und hier personificierte Landschaft, die mit dem Namen allerdings mehrfach bezeichnet wird, s. Schuchhardt a. a. O.

3 S. Robert *Hermes* a. a. O.

4 Wie denn die 'Komödie' als Mänade neben Dionysos oder die Tragödie als des Dionysos Tochter dargestellt wird, s. v. Prott a. a. O. 49.

5 Etwas ganz ähnliches meint der weihende Schauspieler,

Eine unverkennbare Analogie zu diesem Relief liefern die verschiedenen Repliken des sogenannten Ikariosreliefs. Dafs sie mit Ikarios nichts zu thun haben, ist nun ausgemacht. Links ist ganz wie jener Dionysos gelagert ein epheubekränzter oder mit der Siegerbinde geschmückter junger Mann, zu dessen Füfsen auf der Kline ein junges Weib kauert, das nach den Ankommenden hinschaut. An der Kline liegende Masken — soweit die Abbildungen zeigen, zwei komische und zwei tragische — geben den deutlichen Hinweis auf die Bühne. Rechts aber kommt der bärtige Dionysos selbst, vom Schwarm der Satyrn, von seinem Thiasos begleitet. Die im Hintergrund sichtbaren tempelartigen Gebäude zeigen auch allerlei dionysische Embleme.[1] Der liegende Mann kann freilich hier Dionysos nicht sein, denn dieser kommt ja selbst zu ihm. Als Theoxenie hat man gewifs mit Recht den dargestellten Vorgang aufgefafst: ein dramatischer Dichter oder wahrscheinlicher ein Schauspieler bewirtet den Gott bei sich. Der Gott feiert bei ihm sein Siegesfest.

Die sehr nahestehende Darstellung eines im Louvre befindlichen Reliefs[2] zeigt rechts einen ebenso Gelagerten; er hat die deutlichen Porträtzüge eines älteren Mannes. Auch er ist epheubekränzt, auch neben ihm auf der Kline sitzt ein junges Weib; von links kommt der jugendliche Dionysos mit seinem Thiasos.[3]

---

wenn der sitzende Dionysos in Gegenwart einer 'Muse' einem vor ihm sitzenden mit Thyrsos ausgerüsteten Schauspieler die tragische Maske übergebend dargestellt wird; so auf einem apulischen Vasenbild O. Jahn *Arch. Ztg.* 1855 Tafel LXXXIII.

1 Die drei Reliefs des britischen Museums, des Louvre und des Museo nazionale in Neapel jetzt am besten bei Schreiber *Hellenistische Reliefbilder* Tafel XXXVII—XXXIX. Das Weib fehlt auf dem Relief des britischen Museums.

2 Deneken *Arch. Ztg.* XXXIX (1881) 271 ff., dazu Tafel 14.

3 Dafs hier ein Grabrelief eines Schauspielers vorliegt, zeigt

Wie erklärt sich die ins Auge fallende Analogie der Darstellung auf diesen im einzelnen so verschiedenen, in der Hauptsache unzweifelhaft gleichartigen Votivreliefs? Die zeitliche Anordnung der angeführten Denkmäler ergiebt sich mit Sicherheit: das Vasenbild gehört ins 5. Jahrhundert, das Votivrelief aus dem Piräus ins 4.[1], die Ikariosreliefs mindestens in hellenistische, wahrscheinlich in augusteische Zeit.

Das Dilemma, dafs der liegende Mann dort Dionysos ist und hier nicht Dionysos sein kann, löst sich, wenn wir uns an jene Votivreliefs für Siege mit der Kithara bei den pythischen Spielen in Delphi erinnern, auf denen so oft Apollon selbst mit der Kithara und ihm gegenüber Nike dargestellt ist, die ihm den Siegespreis giebt, indem sie ihm den Weihetrank einschenkt. So wurde, namentlich in älterer Zeit, der Gott selbst als Sieger dargestellt[2]; später trat der

---

die Schlange, die sich an dem vor ihm stehenden Speisetisch emporringelt. Darum gehört es nicht weniger in unsere Gruppe. Totenmahldarstellungen und Votivbilder haben sich gegenseitig beeinflufst. Weiteres bei Furtwängler a. a. O., Reisch *Griech. Weihgeschenke* S. 29 ff.

1 Das Relief hatte schon Robert dahin datiert; dafs auch die Inschrift dazu pafst, fügt Schuchhardt hinzu a. a. O. S. 222 und Reisch *Weihgeschenke* S. 24.

2 Welcker *Alte Denkm.* II 37—57. Eine andere Auffassung ist absolut ausgeschlossen. Abbildungen dreier Repliken dieser Reliefs bei Schreiber *Hellenistische Reliefbilder* Tafel XXXIV bis XXXVI. Vgl. Friederichs-Wolters 427. Mancherlei Beispiele ähnlicher Auffassung liefsen sich anführen bis zu den Totenmahldarstellungen, die dem Toten den Kalathos des Unterweltsgottes geben oder bis zum römischen Triumphator, der wie Juppiter Optimus Maximus selbst geschmückt zum Kapitol hinauffährt. Ob man hier auch auf mittelalterliche Votivbilder hinweisen darf, auf denen oft die Heiligen zugleich unter der Gestalt der Stifter dargestellt sind? So tragen z. B. auf dem Schaffnerschen Bilde des Ulmer Hochaltars die Glieder der Familien der Heiligen ganz die Porträtzüge der Mitglieder der Stifterfamilien und doch haben sie wieder Heiligenscheine.

menschliche Sieger an seine Stelle, sei es noch unter der Gestalt des Gottes, sei es ganz ohne solche Andeutung; und nun ist es der Gott, der bei ihm einkehrt, um ein Xenos seines siegreichen Verehrers zu sein. Das Vasenbild zeigt Dionysos, den Gott, das Relief des Piräus auch, aber so menschlich ohne göttliches Attribut, dafs der erste Herausgeber die Inschrift zu verdächtigen sich genötigt sah. Es ist, wenn man es so direkt aussprechen darf, der siegreiche Schauspieler unter der Gestalt des Dionysos. Die Ikariosreliefs stellen den Dichter oder Schauspieler dar, der den Gott bei sich empfängt, meist wohl in jugendlicher Idealgestalt. Erst das genannte Louvrerelief zeigt ganz ohne Rückhalt die Porträtzüge des ältern Schauspielers. Wie auf dem Piräusrelief Paralia, wird dies junge Weib jedesmal eine ähnliche Figur sein, mag man sie nun Mänade oder Muse oder mit dem Namen einer speziellen dionysischen Genossenschaft nennen wollen, den wir bei den andern Denkmälern zu erraten schwerlich jemals im Stande sein werden. Ein eben veröffentlichtes Bruchstück eines Reliefs aus Cagliari giebt wenigstens in der Weihinschrift den Technitenthiasos an, der es geweiht hatte. Es waren Ἡραεεῖϲ = Ἡραιεῖϲ von einem Stifter Ἡραῖοϲ benannt.[1] Auch da ist aufser einem bedienenden Knaben eine sitzende Frauengestalt mit einer tragischen Maske in der rechten Hand dargestellt und 'an der Bruchstelle des Reliefs ist über dem linken Knie der sitzenden Frau deutlich der Rest einer auf einer Kline liegenden, jener offenbar zugewandten Gestalt sichtbar'.[2] So ist klar, dafs das Relief ganz in unsere Gruppe von Votivdarstellungen gehört.[3]

1 S. E. Maafs *Arch. Jahrbuch* XI (1896) 102 ff.

2 E. Maafs a. a. O. S. 103.

3 Ein weiteres Relief ganz analoger Art lerne ich während des Druckes kennen. In den *Athen. Mitteilungen* XXI (1896) 360 ff. hat es v. Fritze publiciert und besprochen. Darum, weil

Ganz ähnlich ist auch das (S. 50) schon besprochene Schauspielerrelief des Lateran zu beurteilen. Es ist das Votivrelief eines Schauspielers, und das Weib rechts entspricht zwar nicht in Stellung und Benehmen, aber in dem Sinne des Votivdenkmals jenen weiblichen Figuren auf den besprochenen Tafeln. Und hier könnten wir noch ein Relief anschliefsen aus der Sammlung Pourtalès[1], das einen offenbar mit Porträtzügen gebildeten Schauspieler im Kostüm, wie man bereits bemerkt hat, des Dionysos zeigt.[2] Neben ihm erkennt man rechts eine z. T. freilich nicht erhaltene, zum grofsen Teil ergänzte sicher jugendliche weibliche Figur, links einen Knaben, der die Flöte bläst.

Von besonderem Interesse sind die Darstellungen einer Vase im Gregorianum[3], die ganz unverkennbar dem Siege dreier Phlyakenschauspieler ihr Dasein verdanken. Auf der einen Seite sitzt ein Mann, wie Dionysos charakterisiert, der von einer Frau bekränzt wird. Wohl zur Bedienung des dionysischen Mannes ist vor ihm noch ein Silen dargestellt. Oben in Brustbild (so wie auf Assteasbildern) erscheinen noch ein Silen und eine Mänade. Die andere Seite zeigt drei lagernde bekränzte Männer beim Gelage, kottabosspielend, vor ihnen

---

das Relief aus Eleusis stammt, den Mann und die Frau der ganz den erwähnten Reliefdarstellungen entsprechenden Gruppe der rechten Seite als Θεός und Θεά ansprechen und bei dem Maskenträger auf der linken Seite an eleusinische δρώμενα zu denken, scheint mir ganz verfehlt. Bemerkenswert ist hier vielleicht, dafs sich am untern Rande des Reliefs die Reste eines Zapfens befinden, '*die beweisen, dafs das Relief in eine Basis oder Stele eingelassen war*' (v. Fritze S. 360).

1 Jetzt bei Schreiber Tafel LXXXVI, wo die spätern Ergänzungen vortrefflich zu sehen sind.

2 Mit Thyrsos, Blumengewinde, ἀλουργίς, s. Wieseler S. 35 f.

3 Nr. 120 in dem Korridor. Die Zeichnung bei Winckelmann *Monum. ant. ined.* I Abb. nr. 200 ist ganz falsch.

einen Speisetisch, neben dem ein trunkener Silen liegt. Links ist eine Flötenspielerin, rechts ein dienender παῖϲ, der einen Löffel hält, zugefügt und oben über der ganzen Gruppe links, in der Mitte und rechts drei grofse Phlyakenmasken, wie sie uns aus den mannigfachen Darstellungen genügend bekannt sind. Links ist die Maske des Sklaven, in der Mitte die eines Frauenzimmers, rechts die des Alten. Dionysos, der Sieger und die drei Schauspieler οἱ περὶ τὸν Διόνυϲον τεχνῖται, die ihren Sieg feiern, sind auf die zwei Seiten der Vase verteilt.

Nur im Zusammenhange mit solchen Darstellungen, namentlich auch der oben besprochenen Reliefs, sind die pompejanischen Bilder verständlich, auf denen die Weihung einer Maske oder einer tabula votiva vorgeführt ist und die auch dort solche Weihbilder sind oder doch ursprünglich sein sollten. Es genügt, an drei Bilder zu erinnern. Das eine zeigt links einen sitzenden Schauspieler, noch mit langem Kleid, Scepter und Schwert ausgestattet, rechts schreibt ein niedergekauertes junges Weib auf ein Gerüst, auf dem, wie es scheint, innerhalb eines nach vorne offenen Kastens eine Maske liegt, eine Inschrift unter diese Maske. Eine dritte Figur steht hinter der Maske und ihrer Basis und schaut, die Hände auf eine lange Stange stützend, dem Treiben des Mädchens zu.[1] Auf einem zweiten Bilde sitzt links ein älterer Mann und ihm gegenüber ein junges Mädchen, das auf einen Sitz rechts neben dem Alten ein Gemälde hinhält, das wie so oft auf pompejanischen Bildern und Wanddekorationen mit Klappen auf beiden Seiten versehen ist.[2] Man kann

1 Helbig nr. 1460. *Mus. Borbon.* I 1. Wieseler IV 12.

2 Am besten zu vergleichen ist die Dekorationsmalerei der Stabianer Thermen, innerhalb deren auch Gemälde angebracht sind, mit eben solchen Klappen versehen; sie stellen Viergespanne dar und werden von Niken gehalten, also waren sie ursprünglich ganz ebenso Votivtafeln. Etwas ähnliches mufs doch

noch erkennen, dafs die dunkle Figur auf blauem Grunde, die es darstellt, ein Schauspieler sein soll. Rechts sitzt auf einem Sessel eine weibliche Figur, die auf ihrem Schofse eine komische Maske hält.[1] Diese Didaskalia nennen zu wollen war ein ganz richtiger Gedanke. Ein drittes Bild stellt einen älteren Mann dar, ähnlich dem der oben erwähnten Darstellung, vor ihm einen anderen, der eine tragische Maske mit beiden Händen emporhält. Neben dem ersteren ist der Rahmen einer Gemäldetafel

---

auch die am Grab der Naevoleia Tyche in der Gräberstrafse über der Darstellung des Totenopfers im Relief angebrachte gleichartige Tafel haben bedeuten sollen. Noch viele andere solcher gemalten 'Triptycha' wie die an den Wänden des Hauses der Livia auf dem Palatin sind ja hinreichend bekannt. Besonders aber illustriert noch den oben angezogenen Gebrauch dieser Tafeln die Darstellung einer Wand aus der casa di Castore e Polluce. Mir liegt jetzt eine Sommersche Photographie (nr. 6926) vor. Im mittleren Teil der dekorierten Wand ist eine sitzende, so viel ich erkenne, weibliche Figur dargestellt, die mit der linken Hand ein auf ihren Schofs gestütztes Gefäfs hält, mit der rechten (der rechte Arm ruht auf einem cymbelartigen runden Gegenstand) den über die Schulter gelegten Thyrsos fafst. Das Haupt ist bekränzt. Ihr entgegen bringt eine andere stehende weibliche Figur (ohne ein charakteristisches Attribut) eine solche Gemäldetafel mit zwei Klappen, deren Darstellung aber nicht zu erkennen ist. Kleine rechteckige Friesbilder über den beiden seitlichen Dekorationsflächen stellen Maskengruppen dar. — Ich will nur noch erwähnen, dafs auf dem einen der beiden Tierstücke in Mosaik des Tiersaales des Vaticans, die aus der Hadriansvilla stammen, an der Bodenerhöhung, auf der der langgewandete bekränzte Dionysos mit Traube in der einen, Thyrsos in der andern Hand steht, eine gleichartige Gemäldetafel (die Rahmenstäbe sind ganz deutlich) lehnt. Auf dieser Tafel ist eine in ein langes weites Gewand gehüllte Figur dargestellt, mehr ist nicht zu erkennen. Eine der ringsum weidenden Ziegen richtet ihr blödes Auge auf die Bildtafel. Solche Votivtafeln mit schwarzen Figuren ('en silhouette') an einem Baum aufgehängt auf der Darstellung einer Oinochoe *Bull. de corr. hell.* XIX (1895) S. 103 f.

1 Helbig nr. 1461. *Pitture d'Ercolano* IV 39. Wieseler IV 11.

angelehnt. Die linke Seite des Bildes fehlt.[1] Es ist unschwer zu erraten, welche Figur dort noch vorhanden gewesen sein wird. Denn einen Schauspieler — das erste und dritte Bild vielleicht zwei Schauspieler — mit der oben besprochenen 'Muse' stellen diese Gruppen dar, die dritte Figur ist, wenn sie nicht ein Schauspieler ist, ein dienendes Wesen.

Es wäre jetzt leicht zu verfolgen, wie ein bestimmter ähnlicher Typus einst schon für die Weihedarstellung nicht blofs der Schauspieler und Schriftsteller, auch attischer Handwerker oder der Gymnasiarchen (deren Muse ist die Eutaxia) sich festsetzte und fortüberliefert wird bis zu den Titelbildern der Bücher eines Arat oder Dioskorides.[2] Uns interessiert hier, was die Schauspieler weihten: entweder Masken oder Gemälde, die den oder die Schauspieler darstellen.[3] Wie solche Masken auch damals geweiht wurden, zeigen eine grofse Anzahl Darstellungen, auf denen die Masken auf irgend eine Basis gestellt als geweihte abgebildet werden oder aber Maskenreliefs, auf kleinen Säulen aufgestellt, auf jenen Bildern gemalt sich finden[4], die immer wieder den Dekorationen eingefügt sind.

---

1 Helbig nr. 1457. *Pitture d'Ercolano* IV 40. *Mus. Borbon.* I 22.

2 S. die feine Bemerkung Bethes *Rhein. Mus.* XLVIII 100 f.

3 Weihungen, die sich nicht auf Scenisches beziehen, Dreifüfse u. a. lasse ich natürlich beiseite. Ich kann da nur auf Reischs vortreffliche Ausführungen verweisen.

4 Eine grofse Anzahl solcher auf Basen oder sonst wie aufgestellter Masken verzeichnet Helbig nr. 1728 ff. Ich brauche nur die Maskenrotunde des Museo nazionale zu Neapel zu nennen, wenn ich an die auf Altären oder über einer Treppe aufgestellten Masken mit allerlei dionysischen Symbolen erinnern will. Oft wurden eine Art sacella gemalt, um dort die Masken anzubringen, vgl. besonders im genannten Museum nr. 9838, 9850 (Gegenstücke), 8795. Auf eben solchen Altären, über einem Treppchen, in einem sacellum werden mehrfach die Schauspieler bezw. ihre Bilder angebracht.

Dafs diese letztern nach wirklich aufgestellten Votivreliefs gemalt sind, findet die beste Bestätigung gerade durch 'hellenistische' oder vielmehr augusteische Reliefs. Wir haben noch solche wirklich geweihte Maskenreliefs. Es giebt eine Anzahl oblonge, quer gelegte Marmortafeln, die an der einen Seite mit Hochreliefs, an der anderen mit Flachreliefs, mit Umrifszeichnung oder blofser Malerei geschmückt sind: sie stellen auf beiden Seiten Maskengruppen dar, oft auf der einen Seite tragische, auf der anderen komische Masken.[1] Sie haben meist unten ein Zapfenloch, mit dem sie auf einen Eisenstab aufgesteckt wurden, um auf dem Pfeiler, der Säule, der Brüstung, auf der sie aufstanden, nach Belieben gedreht werden zu können. Wie diese Tafeln als Anatheme, Votivtafeln genau so, wie es die erwähnten Darstellungen pompejanischer Wände zeigen, aufgestellt waren, lehrt eines der augusteischen Reliefs selbst, das eine der Wiener Brunnenreliefs.[2] So wird die Verbindung der Wandbilder und der Reliefs in jeder Weise festgefügt. Ländliche Dionysosheiligtümer stellt die Kunst der Zeit so häufig dar, und dahin passen eben die Anatheme dionysischer Spieldarstellungen.

Die langen rechteckigen Tafeln mit Masken auf Säulen sind meist innerhalb der Wanddekorationen gemalt, so im Museo nazionale nr. 8760 innerhalb eines Gartens mit Pfauen, nr. 9727 mitten in den 'Pavillons', rechts und links an einer Wand 3. Stils, an hervorragender Stelle. Es wird da der Zusammenhang der Wanddekoration und der Scenenmalerei in Betracht kommen, s. u. Wie vielfach die Masken einfach dekorativer Schmuck geworden sind, verkenne ich natürlich nicht.

1 S. besonders Schreiber *Hellenistische Reliefbilder* Taf. XLVIII, s. oben S. 49 f.

2 Tafel I in Schreibers *Hellenistischen Reliefbildern*. Über diese Maskenreliefs und Marmorscheiben ist das, was ich verwende, und weiteres ausgeführt von Schreiber *Brunnenreliefs des Palazzo Grimani* S. 87 f.

Sind solche Platten, die damals gemacht und geweiht wurden, geschmückt mit den Darstellungen anderer als der der gleichzeitigen scenischen Aufführungen?

Zum Schlufs mag hier noch eine Darstellung, wiederum einer pompejanischen Wand[1], eine Stelle finden, die gewissermafsen die einzelnen Formen der Weihung noch einmal vorführt. Eine Gemäldetafel, die mit Klappen versehen ist, in der Weise wie die oben erwähnten Bilder, ist auf einer Säule als Anathem aufgestellt, genau wie sonst die früher besprochenen Reliefs. Das Gemälde stellt zwei Masken dar, die an einen Altar und eine Säule, die wir so oft in Darstellungen dionysischer Heiligtümer sehen, gelehnt sind; auf der Säule steht eine Schale mit Früchten, wie sie im bakchischen Kult eine grofse Rolle spielt. Zudem ist diese Säule hier mit Binden und einem Thyrsos versehen und daran gestellt ist eine oblonge Relieftafel, auf der eine langgewandete Gestalt, in nur undeutlichen Umrissen, erkennbar ist. Dafs sie einen Schauspieler vorstellen soll, dürfen wir jetzt wohl annehmen. Nun wissen wir auch die Maskengruppen bestimmter Stücke, die an die Wände in Pompeji gemalt sind, richtig zu beurteilen. Und die Bühnenbilder, wie die des Atriums der casa del centenario? Votivtafeln wie die, welche andere Bilder Pompejis als von Schauspielern geweiht deutlich zeigten, waren es, die hier auf die Wand übertragen wurden. Eben diese Tafeln pflegten einen Schauspieler oder mehrere in einer Scene darzustellen.

---

1 Aus dem Hause Reg. VI, 14, 38, Zimmer links vorn, Eingangswand oben, über dem bei Sogliano unter nr. 644 besprochenen Bilde. Die Höhe des Maskenbildes beträgt 0,23, die Länge 0,28; die Masken sind auf schwarzem Grund gemalt, die rechte Maske blau, die linke gelb. Die vor diesem Kapitel S. 182 beigegebene Reproduktion ist nach einer Zeichnung von A. Sikkard, die mir das arch. Institut in Rom freundlichst zur Verfügung gestellt hat, verkleinert hergestellt.

Eins darf ich zu betonen nicht versäumen: die Schauspieler auf jenen Gemälden, die gewissermafsen eine doppelte Weihung vorführen, die, selbst Weihetafeln, die Darbringung der Masken oder Bilder zum Gegenstand haben, diese Schauspieler haben unverkennbare Porträtzüge.[1] So findet sich auch manches Schauspielerporträt an den Wänden Pompejis.[2] Man mag sich ja vorstellen, wie in jenen das Theater fast ebenso wie den Circus und das Amphitheater liebenden Zeiten die berühmten Schauspieler auch der Hauptstadt nach berühmten Bildern, die ursprünglich Votivbilder waren, weiter und weiter abgebildet wurden; jedenfalls müssen diese Porträts das irgendwie persönliche Interesse derer gehabt haben, die sie sich ins Haus malen liefsen.

Wir erkennen nun klar, was zuerst veranlafst hat, Schauspieler und Bühnenvorgänge als solche darzustellen. Votivpinakes und Votivreliefs sind die ersten wirklichen Theaterbilder gewesen, und eine Entwickelungslinie dieser Denkmäler liefse sich ausführlicher und besser, als ich es gethan, vom 5. Jahrhundert bis zu den Wandbildern von Pompeji ziehen. Das Verhältnis freilich von Tafelbild und Relief und Wandbild will ich mich in diesem Falle klar zu stellen nicht anheischig machen.

Was man zuerst in Griechenland dem Gott weihte, der den Sieg verliehen, ist das eigentliche Werkzeug

---

1 Wie auch Helbig bei nr. 1457 und 1460 ausdrücklich bemerkt.

2 Ich habe mir aus dem Museo nazionale notiert nr. 9033: ein bekränzter Schauspieler mit Rolle in der linken Hand. Links auf dem Gesims liegt eine grofse tragische Maske (man denkt an Geschichten wie die bei Plinius *Hist. nat.* VII 185 erzählte); nr. 9036: rechts im weifsen Gewand ein Schauspieler, der auf eine tragische Maske hinsieht, die ihm eine Person von links her vorhält. Rechts lehnt ein Bild in Rahmen neben ihm. Auch von den Brustbildern, meist sicheren Porträts, werden etliche Schauspieler vorstellen.

der Schauspielkunst, die Maske gewesen. Ich brauche das nicht weiter auszuführen. Mehrere zusammen, die in einem Stück gespielt, die siegreichen Schauspieler, weihten ihre Masken: die Masken des Stückes. Und bald wird die Kunst ihnen eine angemessene Form ihrer Votivgruppe geliefert haben: eine Maskengruppe als Gemälde oder als Relief. Reliefs besitzen wir noch aus Athen, die eine ganze Anzahl Masken ohne Zweifel in diesem Sinne gruppiert zeigen.[1]

Man mufs sich vergegenwärtigen, was die Maske im antiken Drama bedeutete. Wie sie bis ins einzelne für bestimmte Typen ausgebildet war, wie eine bestimmte Maske ohne weiteres eine bestimmte Person des Stückes anzeigte, können wir uns heute schwer vorstellen. Nur manche Äufserungen der Schriftsteller und Beschreibungen wie etwa des Pollux lassen uns das ahnen. Wie schwer können wir es uns denken, dafs vor der Maske die Rolle zu studieren einen Sinn gehabt hat! Dafs in den illustrierten Handschriften des Terentius, deren Bilderschmuck ohne Zweifel bis in varronische Zeit zurückgeht,[2] vor den einzelnen Scenen die uns geläufige Angabe der auftretenden Personen durch die Abbildungen der Masken dieser Auftretenden ersetzt wird, läfst uns am besten die typische Bedeutsamkeit solcher Masken erkennen. Und vor dem ganzen Stücke werden die Personen nur durch die

1 Sechs Masken in 2 Reihen übereinander, Bruchstücke eines Marmorreliefs in Athen, bei v. Sybel, *Katalog der Skulpturen* nr. 961, abgebildet bei Reisch *Weihgeschenke* S. 145. Ein anderes, 6 Masken in 3 Reihen übereinander, jetzt im National-Museum zu Athen, Kavvadias Γλυπτά S. 3, bei Maafs *Arch. Jahrb.* 1896 S. 106 wiederholt nach Reisch S. 146. Es giebt auch litterarische und inschriftliche Zeugnisse für die Weihung wirklicher Schauspielermasken: in der Anthologie, bei Kallimachos, in Inschriften von Delos und Teos. Ich verweise auf Reisch S. 62, 144, 147. Vgl. Helbig *Untersuchungen* S. 200.

2 Leo *Rhein. Mus.* XXXVIII (1883) S. 345 f.

abgebildeten Masken angegeben: so sind im vaticanischen Terenzcodex die Personen des Phormio z. B. in 3 Reihen Masken zu je 4, 5 und wieder 4 übereinander in einer architektonischen Umrahmung[1], offenbar noch nach Protagonisten, Deuteragonisten und Tritagonisten geordnet. Auf diese Anordnung wird ja dann im Bembinus des Terenz einfach mit Buchstaben zurückverwiesen. Die oben erwähnten Bruchstücke der Maskenreihen in athenischen Reliefs — sind sie etwas anderes als eben jene nun geweihten Masken eines Stückes? Und in der That wird der Brauch die Personen des Stückes durch Masken anzugeben noch viel weiter zurückgehen, als auf das Rom Caesars, in dem doch die Masken erst aus Griechenland importiert waren. Beweist dergleichen nicht schon die einfache Thatsache, dafs in den griechischen Dramen die Liste der Auftretenden mit πρόσωπα überschrieben wird? Wenn es auch erst Grammatiker eingeführt hätten, es hatte nur Sinn, wenn die Masken selbst d. h. ihre Abbildungen folgten. Und in mancherlei Ausgaben werden früher oder später diese bildlichen Beigaben künstlerisch ausgestattet worden sein. Es ist nur natürlich, dafs die Masken, sei es zuerst auf Votivdenkmälern oder in den Buchausgaben über den einzelnen Scenen, zu ganzen Figuren vervollständigt wurden, d. h. ein Scenenbild sich gestaltete. Man weihte das Bild einer Hauptscene statt der blofsen Maskengruppe; es entstanden was wir illustrierte Ausgaben der Dramen nennen würden. So kennen wir die Terenzillustrationen, die, so verschieden sie von anderen Theaterdarstellungen in Einzelheiten sind, doch in der ganzen Einfachheit der Technik, der Typen und Bewegungen und in der Scenendarstellung denselben Ursprung deutlich zur Schau tragen, wie auch

---

1 Vgl. das entsprechende Maskenrepositorium nach einer Pariser Hs. des Terentius bei Wieseler Taf. V Fig. 28.

die einfachen Theaterscenenbilder in Pompeji.[1] Ich kann diese Entwicklungen nur andeuten und die Entwicklung der Typen, die erst die der Masken zu verstehen ermöglichen würde, erst recht nicht weiter verfolgen. Jedenfalls stehen diese Buchillustrationen zusammen mit den pompejanischen Bühnenbildern als eine ganz besondere Gattung gegenüber allen übrigen Malereien.

Die scenischen Votivdarstellungen sind in ihrer Fortentwicklung voll verständlich, wenn wir noch ein Moment bei ihrer Entstehung berücksichtigen. Auch das Bild des Gottes wurde anfänglich geweiht. Erinnern wir uns, wie einst der Gott selbst, das heifst der Schauspieler in der Maske des Gottes auftrat, so vermuten wir die ersten Anfänge der Weihung von Masken und Bildern des Gottes.[2] Wie die Votivdarstellungen künstlerisch sich vervollkommnen und erweitern, kann ohne weitere Worte ein Überblick über die Weihreliefentwick-

1 Robert hat zuerst ausgesprochen bei Behandlung der oben (S. 50 f.) verwerteten Maskengruppen *Arch. Ztg.* XXXVI 24, '*dafs die Ausgaben der Tragiker und Komiker in der That der schicklichste Ort für solche Darstellungen sind. Ob man dann die weitere Vermutung wagen dürfen wird, dafs unsere Maskengruppen von den Wanddekorateuren aus solchen illustrierten Handschriften entnommen sind, würde sich nur entscheiden lassen, wenn wir über das Alter und die Einrichtung dieser Handschriften genauer unterrichtet wären.*'

2 Dem weiter nachgehen hiefse in religionsgeschichtliche Erörterungen eintreten. Hat man doch einst an fetischartige Säulen die Maske des Gottes gehängt, s. O. Kern *Arch. Jahrb.* 1896 S. 115, und dionysische Masken hinzuhängen im heiligen Hain ist ein frommer Brauch gewesen, den gewifs nicht nur Schauspieler ausübten. Man erinnere sich besonders der Darstellungen eines Pariser Onyxgefäfses (bei Baumeister I 430) und der einer Hildesheimer Silberschale. Dergleichen hat mit unseren geweihten Masken wirklicher Schauspieler nichts zu thun. Wir würden so bis zu den Oscillen, wie sie auch in Pompeji in den Intercolumnien aufgehängt wurden, herabkommen, die gewifs zum gröfsern Teil nur noch dekorativen Charakter hatten.

lung, die uns oben beschäftigte, verständlich machen, und einige pompejanische Bilder zeigen, wie der Künstler in weitvorgeschrittener Malerei die einfache Weihung selbst wieder zum Gegenstand seines figurenreicheren Votivbildes macht. Aber eben diese Reliefs und Bilder sind nicht die Abbilder von Bühnenvorgängen, nicht eigentlich Bühnenbilder, auf deren Geschichte es hier ankommt. Dafs aber auch alle wirklichen Theaterscenendarstellungen zurückgehen entweder auf die Buchillustration[1], die von der Angabe der Masken stammt, oder auf solche Votivdarstellungen, die von der Weihung der Masken und weiterhin der Abbilder ganzer maskierter Schauspieler ausgehen, mag schon jetzt überzeugend erscheinen. Man wird dann begreifen, einen wie eng begrenzten Kreis die direkten Bühnendarstellungen einnehmen, warum ihrer auch unter den mehr denn 2000 pompejanischen Bildern so wenig sind.

---

1 Leo a. a. O., besonders S. 343 ff. hat gerade durch Zusammenstellung der Terenzillustrationen und des mehrerwähnten Frieses die Vermutung glänzend zu bestätigen gewufst. '*Denn angesichts der Terenzhandschriften kann man, selbst wenn man der Meinung wäre, dafs diese ohne die Grundlage des Textes so interesselosen Komödienscenen um ihrer selbst willen geschaffen sein könnten, nicht zweifelhaft sein, wo der Maler solche Vorlagen gefunden hat. Illustrierte Ausgaben griechischer Dramen gab es also lange vor dem Jahre 79*' (S. 345). Für römische wird dann Varro als terminus post quem festgestellt. Obwohl ja eine Erledigung der Frage unmöglich ist, ehe die illustrierten Hss. gut vorgelegt und behandelt sind — eine Aufgabe, die seit Roberts und Leos Bemerkungen nachgerade dringend wird —, glaubte ich doch über den Ursprung solcher Handschriften noch ein Wort wagen zu dürfen. Aber die Beziehung auf illustrierte Ausgaben wird die Bühnenbilder, auch die in Pompeji allein nicht erklären, so gut sie den Fries und die Maskengruppen wenigstens zum Teil verständlich macht. Den illustrierten Dramatikerhandschriften weiter nachzugehen, wie mein Wunsch war, ist für mich jetzt unmöglich. Das Ziel der vorliegenden Untersuchung geht dieses Problem nicht direkt an.

So werden die Theaterbilder inmitten der Wände Pompejis verständlich. Ich brauche in diesem Falle nicht mit einer möglichen Entwickelung aus dem Prospektbild des zweiten Stils zu rechnen[1], hier schlagen die Beobachtungen ein, die das Bild in der Mitte der Wand aus dem zuerst dort eingelassenen Tafelbild erklären.[2] Mögen auch Relief und Wandbild sich zu einander verhalten wie sie wollen, dafs eine Beziehung hin und her stattfindet, leidet keinen Zweifel, und die Bilder inmitten der Wand, besonders auch die in dem Atrium des Jubiläumshauses, haben ihre Vorfahren und ihre nächsten Verwandten in den Votivtafeln und Votivreliefs. Bei den kleinen Figuren des Frieses dagegen in demselben Hause scheint mir der Gedanke, dafs sie hergenommen sind aus der Buchillustration, der nächstliegende zu sein. Die Friesbilder auf Buchillustration, die drei Wandbilder — und ohne Zweifel auch die meisten anderen ähnlichen Wandbilder — auf Votivtafeln zurückzuführen sind wir berechtigt und gezwungen. Bei den Maskengruppen kann es zweifelhaft sein, ob gerade diese von Votivmaskengruppen oder den Maskenangaben der Ausgaben abhängig sind; beides kann wie im Anfange solcher Bräuche auch hier noch zusammentreffen.

Man spürt es bei Betrachtung des Frieses noch viel mehr, als der einfachen drei Scenen, wie wenig nicht nur wir, sondern sicher auch die meisten Beschauer von damals imstande waren, zu erkennen, welche Scenen dargestellt sein sollten. Es sind z. T. sehr wenig charakteristische tragische und komische Figuren, die nur derjenige verstand, der sie aus irgend einem Interesse

---

1 Robert *Votivgemälde eines Apobaten*, *19. Hallisches Winckelmannsprogramm* 1895 S. 6 f.

2 Helbig *Untersuchungen über die campanische Wandmalerei* 122 ff., 139 f. Robert a. a. O. S. 7 und sonst.

sich hatte dort anbringen lassen. In der That, diese Scenen mufsten gänzlich 'interesselos' sein ohne die Grundlage des Textes — oder ohne irgend eine persönliche Anteilnahme. Und die Übertragung bei der Friesserie geht so weit, dafs sogar als erstes Bild eine einzelne Figur des prologus, mit der auch die Illustrationen der Stücke immer beginnen, vorangestellt ist.

Eins wird sicherlich die Erkenntnis des Ursprungs der Theaterbilder lehren können, dafs auch in Pompeji die wenigen, die sich solche einfachen Scenen bestellten, die Besitzer sonst z. T. mit sehr prächtigen Gemälden geschmückter Häuser, das nur thaten, um, ich will nicht einmal sagen, im eigentlichen Sinne ein Votivbild anzubringen oder ein solches nachzubilden, aber um eine bestimmte Aufführung und eine bestimmte Scene derselben festzuhalten, sei es, weil sie mitgeholfen hatten in irgend einer Weise, etwa als Ädilen (*duumviri* in Pompeji?), oder weil sie irgend woher sie übernehmen wollten, weil ihnen das Stück besonders gefallen, vielleicht auch nur, weil das Stück besonders Mode war. Man mag den Kreis dieser besonderen Interessen für diese Zeit so weit ziehen, als man will, man erkennt in diesen Scenenbildern eine ganz andere Art Wandschmuck als in all den mythologischen Gemälden oder landschaftlichen Kompositionen. Und auch das beweist mehr als viele andere Gründe es könnten, dafs diese Bilder nicht nachgemalt wurden nach alten Vorlagen, die man ja gar nicht verstanden hätte, sondern dafs sie Scenen darstellen, die damals gespielt wurden, nicht lange vorher jedenfalls gespielt worden waren, sei es nun in Rom oder in Neapel oder in Pompeji selbst.[1]

---

1 Dafs man blofs nach der Lektüre eines älteren Dramatikers etwa Lieblingsscenen so herübergenommen hätte (aus illustrierten Ausgaben), würde ich nur in besonderem Falle für

Es giebt ein Reliefbild, das diesen Scenendarstellungen völlig analog ist, im Museo nazionale zu Neapel.[1] Eine Komödienscene ist vorgeführt: links zwei komische alte Männer, der zornige Vater und ein beschwichtigender Freund, in der Mitte ein Flötenspieler, rechts ein betrunkener junger Mann, der von einem Sklaven gestützt wird. Im Hintergrund ist allerlei Detail des Bühnengebäudes sichtbar. Das Relief gehört in die Gattung der sog. 'hellenistischen' Reliefs. Zu ebendenselben ist ja auch das mehrfach herangezogene Schauspielerrelief des Lateran zu stellen. Dafs diese aus augusteischer Zeit stammen, scheint mir heute hinlänglich dargethan zu sein, eben in die Epoche, die man höchstens noch bis Mitte des ersten nachchristlichen Jahrhunderts hinabdatieren mag.[2] Es giebt nur noch ganz wenige

---

glaublich halten. Die Masken vor allem, Bühne u. a. liefs man dann immer weg. Wie man die Lieblingsscenen etwa nach Euripides oder sonst sich darstellte, zeigen viele der mythologischen Kompositionen. S. Helbig *Untersuchungen* 80 ff., Reisch *Weihgeschenke* 128 f. Man braucht sich nur an die Bilder von Hippolytos und Phaidra, Admet und Alkestis, Orestes auf Tauris und viele dergleichen zu erinnern, um den völligen Unterschied dieser und der eigentlichen Bühnenbilder zu erkennen. Wozu dann der Theaterapparat, die Masken, das Bühnengebäude?

1 Schreiber *Hellenistische Reliefbilder* Taf. LXXXIII; richtig erklärt von Kekulé *Bonner Kunstmuseum* nr. 448.

2 Wir wissen leider nicht, wann Calates seine *comicae tabellae* gemacht hat (Plin. *n. h.* XXXV c. 37), ob er zu den Künstlern dieser Reliefs gehört oder ob er früher zu setzen ist (Brunn *Künstlergeschichte* II 260), s. Maafs *Annali dell' Ist.* 1881, S. 155. Votivtafeln sind seine Komödienscenen gewifs gewesen. Ich möchte hier bemerken, dafs das von Aristeides erwähnte Bild *Tragoedus et puer* (Maafs *Ann. dell' Ist.* 1881 S. 142, 155, Reisch *Weihgeschenke* 129, 140) schwerlich etwas anderes dargestellt haben kann als einen wie auf den oben besprochenen Reliefs liegenden tragischen Schauspieler und einen παῖς wie auf dem Relief von Cagliari.

Bruchstücke solcher Komödienscenen in Relief[1], die ja nicht alle der gleichen Zeit angehören müssen, so sehr sie dem Neapeler Relief nahe zu stehen scheinen. Sehr verwandt ist besonders das Fragment der Darstellung einer ganz gleichartigen Scene im Museo Lapidario zu Verona. Ein trunkener Mann wird von einem Knaben gestützt und vorwärts geschoben.[2] Dazu kommt noch eine Campanasche Terrakottaplatte im Museo Kircheriano[3]

---

1 S. die Besprechung der Reste von Reisch *Weihreliefs* 140 ff. Alle, die nicht direkt Bühnenbilder sind und von der Bühne beeinflufst, gehen meine Zwecke nichts an. Man mag einmal bedenken, wie fern etwa das Orpheusrelief, wenn es ein 'scenisches' Relief ist, den Darstellungen, die wir meinen, steht. Schwerlich wird man mit Reisch in 'realistischer Richtung' Scenen der Tragödie im Theaterkostüm erst später entstehen lassen als Komödienscenen. Erstens hätten wir vor dem 4. Jahrhundert auch kaum sichere Komödienscenen derart, dann aber mufs die Weihedarstellung, die von den Masken ausgeht — und recht alte geweihte tragische Masken finden wir mehrfach dargestellt — ganz natürlich gerade diese und das Theaterkostüm beibehalten. Das unterscheidet sie gerade von allen anderen Darstellungen dramatischer Scenen. Wie eine Darstellung aussieht, die komödienhafte Scenen — ohne Zweifel vom Theater veranlafst oder beeinflufst — nicht als Scenen der Bühne, sondern des Lebens vorführt, kann wohl das von L. Gurlitt *Arch. Ztg.* XXXIX (1881) 58 veröffentlichte Relief zeigen. Trotz der starken Zerstörung scheint mir erkennbar, dafs Masken und jegliche Theaterkleidung fehlen. Ich würde hier nicht von irgend welchem Anathem reden. Die linke Figur der Mittelgruppe soll eine spitze Kopfbedeckung haben: aber man sieht nicht, ob es eine Mütze oder ein Helm ist; deshalb war die Darstellung im vorigen Kapitel nicht zu verwenden. — Scenen nach einer Tragödie und Komödie nicht als Bühnendarstellungen, sondern als wirkliche Vorgänge gemalt, sind die ziemlich verdorbenen Bilder im Ostium der Casa des Lucretius: rechts eine Scene nach der Komödie, links eine nach der Tragödie.

2 Maffei T. CXXVI 6. Wieseler T. A. 28.

3 S. Helbig *Führer* II S. 273. Campana *Opere in plastica* T. 98, *Ann. dell' Ist.* 1859 T. O., p. 389. Von einer gewissen Bedeutung kann hier sein, dafs eine ganz den 'Ikariosreliefs' ent-

in Rom, die schon in anderem Zusammenhang erwähnt wurde.[1]

Eine Komödienfigur vor einem Vorhang auf einem Relief des Louvre[2] bedeutet ohne Zweifel einen *prologus* und entspricht genau den Figuren, die in den Terenzhandschriften die Scenenbilder eröffnen. Wie oben bemerkt wurde, beginnt auch in dem Fries in Pompeji eine solche einzelne Figur die Reihe der Scenen. So mag auch jenes Relief ein klares Beispiel sein, wie Figuren aus der Buchillustration — denn nur da hatte diese sonst unverständliche Figur Sinn — direkt in andre, vom Texte losgelöste Darstellungen hinübergesetzt wurden. Obwohl für meine Untersuchung auf die Zeitbestimmung der Bühnenreliefs kaum etwas ankommt, da wir ja nicht wissen, wo sie gemacht und wo sie angebracht waren, so würde ich mich, wenigstens was die sogenannten hellenistischen Reliefs unter ihnen angeht, anheischig machen, ihre Entstehungszeit noch ausführlicher mit Hilfe der Stuckreliefs der Farnesina und der vielen 'Campanaschen' Thon-

---

sprechende Darstellung auf einem Campanarelief, *Opere in plastica* tav. XXIX, verbunden war mit der Darstellung einer Komödien- oder Possenscene, ebenda tav. XXX: das Weihrelief des siegreichen Schauspielers verbunden mit einer Scene aus dem erfolgreichen Stücke.

1 Leider kann ich ein für mich äufserst wichtiges Fragment eines Marmorreliefs aus Corneto hier nur kurz erwähnen. Ich verdanke der Güte A. Furtwänglers den Hinweis und eine Skizze. Das Stück ist 0,18 hoch. Im Vordergrunde bläst ein Mann mit hohem spitzen Hute die Doppelflöte, dahinter ist eine Mauer oder eine Art Bühne, darüber ein Vorhang zu erkennen, vielleicht auch eine Art kleiner Marionettenfigur auf dieser kleinen Bühne. Da meine Bemühungen, eine Photographie des Reliefs zu bekommen, bisher erfolglos waren, mufs ich hier auf Publikation und weitere Verwertung der eigenartigen Theaterdarstellung verzichten.

2 S. Clarac II T. 113, 325, 8. Wieseler T. X Fig. 10. Trotz Wieselers Widerspruch ist der erste Gedanke jedes Betrachters an den *prologus* durchaus berechtigt.

reliefs darzuthun, wie es besonders mit Hilfe der Darstellungen der *Ara pacis* geschehen ist; aber ich will mich lieber auf die Ausführungen gelehrterer und feinerer Kenner berufen.[1] Doch sind nun schon die ersten Schritte gethan, die Kunst der Kaiserzeit auf diesem Gebiete richtig zu begreifen, aus der man geflissentlich alles irgend Gute, an ältern Motiven Faſsbare weggeschoben hat. Hier darf ich von dem, welcher jene pompejanischen Theaterbilder nach Form und Gegenstand ganz einer viel früheren Zeit zuweisen will und leugnen, daſs sie gleichzeitige Stücke darstellen können, ja müssen, den Beweis fordern, der mit Berufung auf angeblich allgemein durchgedrungene Meinungen nicht geliefert ist.

Es fällt mir nicht ein zu behaupten, daſs kein Motiv früherer Zeit, kein Vorbild gewirkt haben solle. Wie könnte ich so unanfechtbare Thatsachen leugnen, wie die, daſs Figuren des einen Dioskoridesmosaiks mit viel älteren Terrakotten die stärkste Übereinstimmung zeigen, daſs da wohl der griechische Künstler mehr als einzelne Motive älteren Vorbildern entnommen hat.[2] Aber auch da — sind die Figuren dieses Mosaiks nicht ganz anders charakterisiert als es griechische sein konnten, sind es nicht Typen

---

1 Robert vertritt diese Meinung (s. *Votivrelief eines Apobaten* S. 8) und Wickhoff *Die Wiener Genesis* S. 14 ff., dessen bewundernswerte Darstellung mich, soweit ich urteilen kann, völlig überzeugt hat. Auf die Auseinandersetzungen Wickhoffs über pompejanische Bilder S. 66 ff. möchte ich noch ganz besonders hingewiesen haben. Die Streitfragen über die ‘hellenistischen’ Reliefbilder und die augusteische Kunst, die inzwischen von Schreiber u. a. weiter behandelt sind, muſs ich natürlich den Befugten zur Entscheidung zu bringen überlassen.

2 Franz Winter *Arch. Jahrb.* Anzeiger 1895, 121 ff. Ob übrigens die pergamenischen Basen mit den Inschriften Παντα-λέοντος und Σικυωνίου wirklich Broncestatuetten trugen, die den Teil einer Komödiendarstellung bildeten, ist mir sehr zweifelhaft.

italischer, süditalischer Mimen, die mit den alten Motiven zustande gebracht sind? So gut, wie die Künstler augusteischer Zeit mit dem Reichtum alter Motive, die sie durch vieles Kopieren immer besser kennen gelernt hatten, auch selbständig arbeiteten und neue schufen, so gut sind viele der pompejanischen Bilder mit Benutzung alter Motive zur Darstellung von Gegenwärtigem neugeschaffen. Ganz besonders aber weist alles, was wir kennen, darauf hin, dafs die eigentlichen Bühnenbilder damals so geschaffen sind zur Darstellung gleichzeitiger Aufführungen. Damit ist natürlich, wie schon bemerkt, nicht ausgeschlossen, dafs sie gerade in Pompeji nach solchen anderer einflufsreicher Städte gemalt sein können; dafs griechische Künstler oft auch in Pompeji thätig waren, wie wir aus etlichen Beispielen wissen, gerade bei Theaterdarstellungen, beweist doch nicht, dafs sie hätten griechische Stücke illustrieren müssen.

Wie man sich auch immer die campanische Wandmalerei zu hellenistischen Vorbildern verhalten lasse, wie man sonst ihr Verhältnis zu römischer oder hellenistischer Poesie formulieren möge — und wie vieles in der griechischen Kunst und Kultur der auf Alexander folgenden Epoche wurzelt, haben vor allem Helbigs Untersuchungen unwiderleglich dargethan —, die Bühnenbilder haben eine ganz besondere Stellung innerhalb der ganzen Wandmalerei. Aus der Fülle von Bildern, die durch das Theater hervorgebracht oder bestimmt sind, die dem griechischen Theater so mannigfach ihre Komposition verdanken und die Erinnerung der Situationen beliebter griechischer Dramen festhielten, scheidet aus die kleine Gruppe von Darstellungen des Theatervorganges selbst, der Scene, der Schauspieler, der Bühne selbst. Selbst wo bei der Entstehung eines solchen Bildes die Absicht der Weihung nicht mitgespielt hat, zu allen Zeiten sind solche eigentlichen Bühnenbilder

nur geschaffen worden, entweder um den Text des Stückes zu illustrieren — wie dieser Brauch zuerst entstand, haben wir zu erkennen gesucht —, oder aber um die Erinnerung an ganz bestimmte Aufführungen oder doch an bestimmte Schauspieler in irgendwelchem persönlichen Interesse festzuhalten. Eine Geschichte des wirklichen Theaterbildes bis heute würde in diesem Punkte bestätigen können, was ein Überblick über die antiken Bühnenbilder lehren mufste.

Aus den letzten Zeiten des antiken Theaters wüfste ich noch einige ähnliche Darstellungen anzuführen. Auf den sogenannten Konsulardiptychen finden sich mehrfach unter den Hauptdarstellungen des Konsuls angebracht die Vorführungen des Cirkus, Tierkämpfe des Amphitheaters und auch Theaterscenen. So ist auf einem Elfenbeindiptychon des Konsuls Anastasius vom Jahre 517 n. Chr. unten links eine komische Scene dargestellt, bei der ein *gobbo* und ein Glatzkopf als Gauklerfiguren besonders hervortreten und rechts eine Gruppe dreier tragischer Figuren, deren Masken und Onkos deutlich zu erkennen sind.[1] Es ist die Tragödie mit dem *exodium*, das in späterer Zeit aus dem Mimus immer mehr die Form

1 Diptychon Bituricense, jetzt Paris, bibliothèque nationale, s. W. Meyer *Zwei antike Elfenbeintafeln der K. Staatsbibliothek in München* nr. 14 S. 67 (vgl. Gori *Thesaurus veterum diphtychorum*, tom. I tab. XII). Der untere Streifen der linken Platte ist nach Photographie (von A. Giraudon) hier über der folgenden Seite reproduciert. Nr. 15 bei Meyer enthält auch Tierkämpfe und Cirkusdarstellungen. Auch bei Westwood *Fictile ivories*, Tafel nach S. 4, finden sich Theaterscenen, rechts der Tragödie, links des Nachspiels der Gaukler. Den Hinweis auf die Darstellungen der Diptycha verdanke ich meinem Freunde Hans Gräven. Die Art der Gegenüberstellung solcher Scenen erinnert unwillkürlich an die pompejanische Wand der Casa dei Dioscuri, wo der Knabe, der den Affen tanzen läfst (Helbig nr. 1417), gegenübergestellt ist einer Tragödienscene (Helbig nr. 1465), vgl. oben S. 172.



niedriger Burleske entwickelte.[1] Diese Diptycha wurden beim Amtsantritt von den Konsuln verschenkt; am ersten Tage zog man in feierlichem Zuge zum Theater und die Tafeln sollten die Einladung sein zu ganz bestimmten Aufführungen.

Die ersten wirklichen Theaterdarstellungen, die man in Deutschland aufzuweisen hat, sind sechzehn Schauspielerfiguren zur Illustration des Schauspiels von Pamphilus Gengenbach 'die Gouchmat', gespielt im Jahre 1516. Der Narr mit seiner langohrigen Schellenkappe und Pritsche ist auch darunter. Die Holzschnitte stammen von Hans Holbein dem Älteren.[2] Und die ältesten wirklichen deutschen Theaterbilder sind die, welche vor einer Reihe von Jahren im Kreuzgang des Domes von Hildesheim z. T. wieder freigelegt wurden. Bischof Johann IV von Hildesheim hatte die Stiftsjunker in der Schlacht auf der Soltauer Heide am Peter-Paulstage 1519 besiegt.

---

1 Ganz wie ein Exodium – das sei hier nebenbei bemerkt — nimmt sich auch die Aufführung von Scherzen eines φρενοβλαβής u. a. aus nach dem Vortrag ernster Heldenlieder bei der Hofhaltung Attilas, von der Priscus (*Corp. script. hist. Byz.* I p. 205 f.) erzählt. Ohne Zweifel wirken dort römische Traditionen wenigstens mit.

2 S. Könneckes *Bilder-Atlas zur Geschichte der deutschen Nationallitteratur* 2. Aufl. S. 91.

Zu ihrer Verspottung liefs er Fastnacht 1520 an seinem Hofe von Hildesheimer Bürgersöhnen, deren Namen noch bekannt sind, das Schimpfspiel 'Scheveklodt' aufführen und zur Erinnerung Scenen daraus in den Kreuzgang des Hildesheimer Domes malen. Auch ein erklärender Text wurde darunter geschrieben. Die Junker erlangten auf dem Reichstag zu Worms 1521 einen Spruch gegen den Bischof; er mufste Hildesheim verlassen und die Bilder wurden ausgekratzt und übertüncht.[1] Nicht minder belehrend sind die gemalten Theaterscenen, die der Besucher des Schlosses Trausnitz über Landshut an der sog. Narrentreppe zu sehen bekommt. Der Kapellmeister Orlando di Lasso und ein gewisser Neapolitaner Massimo Troiano hatten angeblich in zwei Tagen zur Hochzeit des Erbprinzen Wilhelm mit Renata von Lothringen 1568 in München ein Stück gefertigt, das zu grofsem Beifall aufgeführt wurde. Dem Prinzen hatte es so gefallen, dafs er, vermutlich 1579, als er Herzog geworden war, bei einer Restauration des Schlosses die Scenen an den Wänden einer Wendeltreppe anbringen liefs. Wir sehen nun dort die Figuren einer italienischen Commedia dell' arte in vollständigem Bühnenkostüm. Da ist der Zanni als Diener des alten Herrn Pantalone, der sich in eine Donna Cortigiana Camilla verliebt hat. Da ist noch ein Verliebter Polidoro, ein grofssprecherischer Spanier Don Diego di Mendoza. Die Hauptverwickelung entsteht dadurch, dafs der lustige Diener, der Pantalones Bote sein soll, sich selbst in die Donna verliebt.[2] Die Aufführung in

---

1 S. Könnecke *Bilder-Atlas* 94 f.

2 S. *Führer durch die Stadt Landshut vom historischen Verein von und für Niederbayern* S. 79 ff. Weitere Angaben und Quellen bei Gaspary *Geschichte der italienischen Litteratur* II 700, Anm. zu S. 633. König Ludwig hat 1841 durch einen Maler Kopien anfertigen lassen, die im Münchener Nationalmuseum sind.

München mag bedeutsam sein für die Übertragung italienischer Motive und Figuren ins deutsche Drama. Die Bilder soll ein Deutscher gemalt haben. Jedenfalls ist es wieder deutlich, wie die Bühnenbilder zur Erinnerung an eine wirkliche Aufführung gemalt werden. So wird sich noch manches Bild finden, das die Scenen geistlicher Schauspiele festhalten soll, und vielleicht liefse sich da wieder in anderen Formen eine Art Weihung solcher Bilder feststellen.[1] Jedenfalls aber sind auch in der Folgezeit die Bühnenbilder entweder Illustrationen der Stücke oder Bilder von bestimmten Aufführungen oder bestimmten Schauspielern. Es werden jedem Beispiele aus dem vorigen und unserem Jahrhundert gegenwärtig sein. So hat man besonders seiner Zeit Scenen, etwa mit Devrient oder Schröder in irgend einer Rolle, in Lithographieen verbreitet.[2] Auch heute wird es eine andere Art Bühnenbild als Schauspielerporträt in bestimmtem Rollenkostüm, selten in einer ganzen Scene, oder als etwa (in illustrierten Zeitungen) die Darstellung einer bestimmten Inscenierung eines Stückes in einem bestimmten Theater (man denke an Illustrationen der Meiningeraufführungen oder der

---

1 Was Weber *Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst* anführt, sind doch, scheint mir, nur vom Schauspiel beeinflufste Darstellungen der Sache selber, auch wohl dann noch, wenn das Porträt des Schauspielers mit angebracht ist (vgl. Könnecke a. a. O. S. 88). Gewifs wird oft mehr vorauszusetzen sein, als blofs Benutzung eines Modells, auch der Wunsch, die Erinnerung an eine bestimmte Aufführung festzuhalten. Auch solche Bilder wie die Kreuzigungsdarstellung aus dem XV. Jahrh. im städtischen Museum zu Frankfurt a. M., die Froning *Frankfurter Passionsspiele*, Sonderabdruck aus Jos. Kürschners *deutscher Nationallitteratur* 14. Bd., Abbildung zu S. 383 nach Passionsspielen gemacht sein läfst, gehören ihrem Motiv und Wesen nach doch nicht unter die Bühnenbilder, auf die es mir ankommt. Sachkundige werden wohl aber auch noch solche anzugeben wissen.

2 S. Könnecke a. a. O. 348.

Wagnerschen Festspiele) kaum geben. Der Wallenstein und Seni Pilotys ist so wenig ein Theaterbild in unserem Sinne wie die berühmte Medea des Timomachos eines war. Sie sind auch nicht Illustrationen. Alle die Scenen Goethescher oder Shaksperescher Stücke, die ja nicht selten ganz im Anschlufs an den Text dargestellt werden, sind jetzt niemals als wirkliche Bühnenbilder gemalt, auch wenn sie zur Gruppe der Illustrationen gehören. Aber wenn eine Liebhabergesellschaft bestimmte Scenen ihrer Aufführung durch den Photographen festhalten läfst, so sind das im letzten Grunde Theaterbilder gleicher Art, wie die im Domhof von Hildesheim oder an der Narrentreppe von Landshut — und, meine ich, wie die in der Casa del centenario in Pompeji.

Leider sind gerade bei den pompejanischen Bildern dieser Art selbst die Mittel des Beweises dafür schwer zu beschaffen, dafs sie Stücke ihrer Zeit illustrieren. Ihre Zahl ist so gering und ebenso gering das litterarisch erhaltene Material. Es ist schon ein merkwürdiger Zufall, wenn dort und hier einmal das Erhaltene sich entspricht; und zudem sind doch die lateinischen Stücke meist nichts anderes als Bearbeitungen der griechischen. Die sichere Zuweisung der Bilder wird auf jede Weise erschwert.

Dafs das dritte Bild jenes oft erwähnten Frieses nicht pafst in eine uns bekannte griechische Tragödie, z. B. des Aischylos 'Lösung des Hektor', weil dort Andromache den Achill bittet, wohl aber passen würde zu des Accius Epinausimache, wo Priamos wie bei Homer die Bitten vorbringt, das läfst sich noch mit unsern Mitteln feststellen; aber immer bleibt die Möglichkeit eines dazwischen liegenden verlorenen griechischen Dramas.[1]

Vielleicht, dafs uns zwei andere Bilder noch direkter auf römisches Drama weisen. Ein berühmtes pompeja-

---

1 Maafs *Annali* 1881 p. 133.

nisches Gemälde im Museo nazionale in Neapel stellt dar, wie die Trojaner in der Nacht das hölzerne Pferd in ihre Stadt ziehen. Das grofse Pferd ist offenbar die Hauptsache der ganzen Scene; im Hintergrunde sehen wir die Mauern Trojas, weiter vorn in verschiedenen Zügen verhüllte fackeltragende Gestalten und allerlei Tänzer und Springer. Links unter einem Baume und vor einer Pallasstatue sind noch andere Personen mit Opfern beschäftigt. Oben wie auf einer zweiten Etage der Landschaft schreitet eine hohe Gestalt, der das lange Faltengewand von den Schultern herabgefallen ist, mit einer Fackel oder einem Feuerbrand einher[1]; ich kann in dieser Gestalt nur ein Weib erkennen.[2] Aber merkwürdig: die, welche das Pferd ziehen, tragen z. T. deutlich Hundsmasken, ja einer scheint mir mit einer Schweinsmaske ausgestattet zu sein.[3] Und auch an einer Anzahl anderer Figuren ist klar zu erkennen, dafs sie Masken — keine Tiermasken, sondern gewöhnliche Theatermasken — tragen.[4] Einige der Seilzieher scheinen einen hohen spitzen Kopfputz zu haben. Und das Pferd, der sachliche Mittelpunkt der ganzen Darstellung, hat oben auf dem Kopfe — nicht vor dem Gesichte — eine riesige groteske Satyrmaske.[5] Ist das

1 Das Bild ist beschrieben bei Helbig nr. 1326, abgebildet *Pitture d'Ercolano* III tav. 40. Behandelt ist das Bild samt dem oben gleich zu erwähnenden in dem 14. Programm des v. Wagnerschen Kunstinstituts 1881 von L. v. Urlichs *Das hölzerne Pferd* S. 8 ff.

2 Wie Urlichs a. a. O. S. 11 darin einen Mann sehen kann, ist mir nach Original und Abbildung gleich unbegreiflich und nicht minder, dafs das herabgefallene Gewand als 'dürftige Kleidung' aufgefafst wird.

3 S. oben S. 34, wo über γρυλλισμοί einiges angeführt ist.

4 So die in dem Zuge rechts unten, die Tänzer direkt links neben dem Pferde, zwei der Seilzieher, der Tänzer links neben den Ziehern, die Figur links neben der Athenastatue.

5 So erklärt auch Urlichs S. 10 ohne ein weiteres Wort darüber.

alles denn überhaupt anders zu erklären, als dafs wir in dem Bilde die Darstellung einer Theateraufführung erkennen und zwar irgend einer Art Satyrspielaufführung?

Es giebt noch ein anderes durchaus ähnliches Bild des gleichen Vorgangs, das sich in Pompeji befindet.[1] Die Tänzer, die Züge der langgewandeten Fackelträger und der Seilzieher sind in noch regelmäfsigeren Reihen gruppiert. Hoch oben über allen stürmt wiederum eine weibliche Figur einher, die 'wirksamste Figur des Bildes'; das lange Haar und das Gewand, das auch von der einen Schulter herabgleitet, wehen im Winde, in der rechten Hand hält sie eine Fackel, in der linken einen breiten Feuerbrand.[2] Hundsmasken kann ich an keiner der Figuren mehr erkennen[3], wohl aber bei einer eine Maske und bei einigen einen spitzen Hut, der sicher keine phrygische Mütze ist.[4] Dagegen ist nicht wie auf dem anderen Bilde irgend welche Landschaft angedeutet, nur rechts ist, wie an einer Coulisse, das Stadtthor und

---

1 Publiciert von Urlichs auf der Tafel zu der angeführten Schrift.

2 Urlichs beschreibt sie sehr treffend. Aber wie er dazu gekommen ist, hier das Pferd, '*welches nur gleichsam gespensterartig seine Gröfse ahnen läfst*' — in dem anderen Bilde sei es dagegen auf ein überschauliches Verhältnis beschränkt —, über die weibliche Figur oben hervorragen zu lassen, '*während die Hinterbeine bis zur zweiten Linie der Tänzer herabreichen*', und dann von einer Willkür der Wandmaler zu sprechen, das Pferd an einen anderen Ort zu versetzen '*als den die Stricke der Arbeiter anzeigen*' (S. 9 und 10), wäre völlig unbegreiflich, wenn nicht auf seiner Abbildung eine ganz zufällige Licht- und Schattenwirkung erkennbar wäre, die ihn verführt hat. Aber auch da ist das allerdings ziemlich kleine Pferd auf einem hohen Podium — kaum $1/_5$ der Gröfse des Pferdes auf dem anderen Bilde — ganz an der richtigen Stelle mit den Stricken zu erkennen. Deutlich ist es auf einer Sommerschen Photographie (nr. 9218), die mir vorliegt. Es hat einen hohen Kopfschmuck.

3 Wie Urlichs an einer Person der zweiten Linie, S. 10.

4 So auch Urlichs S. 12.

darüber ein paar kleine Häuser flüchtig hinzugemalt. Im übrigen sieht es aus, als manövrierten die Chöre der Vermummten und die Seilzieher und Tänzer auf einer glatten Fläche und auf einem höheren Podium schreite das feuerbrandtragende Weib. Man kann den Gedanken kaum abwehren, als seien die Tänzer und Chöre auf einer Art Bühne als 'thymelische' Vorführung und das Weib als eigentliche Schauspielerin auf einer zweiten erhöhten Bühne gemeint. Ich will das nicht für sicher halten, denn die Art der Erhaltung des Bildes rechtfertigt vielleicht dergleichen Deutungen nicht und ich will auch nicht auf die Fragen eingehen, die sich an eine solche Deutung knüpfen würden; dafs aber die einzelnen Figuren und Gruppen nach einer Aufführung des Theaters gemalt sind, scheint mir sicher.

Es gab einen *equos Troianus* von Livius Andronicus und von Naevius. Von einer Aufführung eines solchen wissen wir noch, die an den grofsen Festspielen des Pompeius bei der Einweihung des neu erbauten Theaters stattfand, ebenda wurde eine Clutaemestra mit ungeheurem scenischen Aufwande gegeben; es waren so rechte römische Ausstattungsstücke. Cicero berichtet davon im Jahre 55 seinem Freunde M. Marius, der gerade im Oskerlande, in der Gegend Pompejis oder in Pompeji selbst[1], weilte. Er spielt darauf an, als er die *ludi Osci* im römischen Theater erwähnt. Wie es die Clutaemestra des Accius gewesen sein wird, die aufgeführt wurde, so darf man vermuten, dafs der *equos Troianus* auch eine Bearbeitung dieses Stoffes von dem damals vor allen beliebten Accius war. Eine Hauptscene, sowohl in dem Stücke des Livius als des Naevius[2] und ohne Zweifel

1 Cic. *epist.* VII 1. Vgl. Kiefsling *Rhein. Mus.* XXXII (1877) 636, Mommsen CIL X p. 124.

2 Ribbeck *Röm. Tragödie* 27, 48 und 50.

auch in jenem 55 aufgeführten, war das Auftreten der Seherin Kassandra. Sie wird ja auch sonst geschildert, wie sie mit dem Feuerbrand in der Hand wie eine Mänade herangestürmt sei und die Thoren gewarnt habe.[1] Die Figur, jedenfalls des zweiten Bildes, mit all ihren deutlich hervorgehobenen Einzelzügen kann ich nur als Kassandra erklären.

Stehen nicht die Bilder in irgend einer direkten Beziehung zu solchen Stücken, vielleicht gar zu der be-

---

1 Besonders zieht auch Ribbeck a. a. O. Quint. Smyrn. XII 568 ff. heran, aufserdem Plaut. *Bacch.* 933 ff. So wie Kassandra in Eurip. *Troad.* v. 307 heranstürmt, μαινὰϲ θοάζει δεῦρο Καϲάνδρα δρόμῳ, so ist sie auf den Bildern gemeint. Und wie sie dann dort singt ἄνεχε, πάρεχε, φῶϲ φέρε· ϲέβω, φλέγω λαμπάϲι τόδ' ἱερόν κτλ., so mag man sie in ähnlicher Art vortragend denken. Wer die Schilderung des Quintus von genau der gleichen Situation beim hölzernen Pferd liest, wird kaum noch an eine andere Erklärung denken können. XII 529 ff.:

> ἡ ῥ' ὅτε ϲήματα λυγρὰ κατὰ πτόλιν εἰϲενόηϲεν
> εἰϲ ἓν ἄμ' ἀίϲϲοντα, μέγ' ἴαχεν, εὖτε λέαινα,
> ἥν ῥά τ' ἐνὶ ξυλόχοιϲιν ἀνὴρ λελιημένοϲ ἄγρηϲ
> οὐτάϲῃ ἠὲ βάλῃ, τῆϲ δ' ἐν φρεϲὶ μαίνεται ἦτορ . . .
> πάντῃ ἀν' οὔρεα μακρά, πέλει δέ οἱ ἄϲχετοϲ ἀλκή.
> ὣϲ ἄρα μαιμώωϲα θεόπροπον ἔνδοθεν ἦτορ
> ἤλυθεν ἐκ μεγάροιο· κόμαι δέ οἱ ἀμφεκέχυντο
> ὤμοιϲ ἀργυφέοιϲι μετάφρενον ἄχριϲ ἰοῦϲαι·
> ὄϲϲε δέ οἱ μάρμαιρεν ἀναιδέα. τῆϲ δ' ὑπὸ δειρή,
> ἐξ ἀνέμων ἅτε πρέμνον, ἄδην ἐλελίζετο πάντῃ.
> καί ῥα μέγα ϲτονάχηϲε καὶ ἴαχε παρθένοϲ ἐϲθλή·
> ἆ δειλοί, νῦν βῆμεν ὑπὸ ζόφον κτλ.

568 ff.: τοὔνεκα πεύκηϲ

> αἰθομένηϲ ἔτι δαλὸν ἀπ' ἐϲχαρεῶνοϲ ἑλοῦϲα
> ἔϲϲυτο μαιμώωϲα κτλ.

Ich verkenne sonst nicht, dafs Urlichs mit gutem Grunde an Helena dachte (namentlich vgl. Vergil *Aen.* VI 517 ff.), aber ich glaube mir weitere Erörterung hier erlassen zu können. Zudem kann sein Hauptgrund, dafs die Figur auf dem ersten Bild ein Mann, Sinon, sei und die auf dem zweiten eine analoge Aufgabe haben müsse, vor den Bildern, wie bemerkt, nicht Stich halten

rühmten Aufführung bei der Einweihung des Theaters des Pompeius? Wurde der Stoff auch, wie so oft im Nachspiel der Acciusstücke, ins Satyrspielartige gewendet? Ist die Satyrmaske auf dem Pferde bedeutungslos? Theatermasken waren ja sicher festzustellen. Und die Tiermasken? Müssen wir nicht burleske Aufführungen in Tiermasken annehmen, von denen wir sonst nur hier und da noch Spuren fanden?[1] Sind es eine Art *buccones?* Ich mufs eine endgültige Erklärung der Bilder Berufeneren überlassen; dafs es sich hier um mindestens teilweise Illustration römischer Theateraufführungen eines *equos Troianus*, wie es in Griechenland keine gab, handeln mufs, möchte ich für die einzig mögliche Erklärung dieser rätselvollen Bilder halten.

Und es mögen sich vielleicht noch mancherlei Anhaltspunkte bei andern Bildern finden lassen, zu erweisen, dafs sie römische Theaterverhältnisse wiedergeben. Das sogenannte Milesgloriosusbild[2] ist als Bühnenbild in unserem Sinne unzweifelhaft. Geht es wirklich auf eine griechische Komödienscene zurück? Sind die beiden stöckehaltenden Aufseher auf beiden Seiten wirklich nur als helleni-

---

1 Sollte nicht auch die bekannte parodische Darstellung aus Pompeji, in der Anchises, Aeneas und Ascanius mit Hundeköpfen dargestellt sind (z. B. *Herculanum et Pompéi, recueil général des peintures* etc. VIII pl. 58), auf Scenisches irgend welcher Art zurückgehen? Die Phallen, die mit der Pointe der Parodie nichts zu thun haben, rechtfertigen eine solche Vermutung. — Leider kann ich hier nur noch hinweisen auf die burlesken Scenen aretinischer Gefäfse, deren einige Pasqui in den *Notizie degli scavi* vom November 1896 S. 458 ff. abgebildet und besprochen hat. Pasqui will sie direkt für Atellanen- oder Mimenscenen aus der ersten Kaiserzeit halten; jedenfalls sind es burleske scenische Aufführungen jener Zeit. Die Figuren tragen Phallen und Masken, z. T. Tiermasken. Eine Figur der Scene S. 458 hat eine deutlich aufgesetzte grofse Eselsmaske. Leider konnte ich diese Darstellungen zum zweiten Kapitel noch nicht verwerten.

2 Helbig nr. 1468. *Mus. Borb.* IV 18. Wieseler XI 2.

stische Rhabduchen verständlich?[1] Ich glaube, es würde sich schwerlich aufrecht erhalten lassen, dafs sie von 'echt griechischer Auffassung' wären; und ist etwa die Tracht der beiden mehr hellenistisch als römisch? Wissen wir denn, dafs es in Italien, in Grofsgriechenland keine solchen *duumviri* für die Theaterpolizei gegeben hat? Ja es giebt sie heute noch. In einem Pulcinellatheater der strada di Foria in Neapel sah ich, zu meinem Erstaunen, unter den Zuschauern auf beiden Seiten je einen Mann mit einem langen Stocke, der genau das Amt der alten Rhabduchen, freilich, soviel ich merkte, nur an der Jugend, versah. Und das war sehr notwendig. So ist der gleiche Brauch, wie ohne Zweifel im alten Neapel und Pompeji, ebendort heute noch oder wieder lebendig. Und das ist gewifs: solche äufserliche Nebenfiguren neben dem Scenenbild überträgt man nicht aus einer anderen Welt. Sie können nur dazugemalt sein, wenn eben das Stück auf einem bestimmten Theater so aufgeführt war, dessen Erinnerung der Herr der Casa festhalten wollte; oder hatten etwa gar die *duumviri* das Bild oder dessen Original geweiht? Und nun ist an der Wand der sog. 'Palästra' (1888 ist sie ausgegraben), die als Dekoration gemalt genau die Hyposkenionswand des pompejanischen Theaters mit den runden und eckigen Ausbiegungen an ihrer Front darstellt[2], unten in der mittleren runden Nische ein genau ebensolcher Rhabduche[3], in derselben Weise sitzend, in der-

1 Helbig *Untersuchungen* 203.

2 Ich kann einstweilen nur auf den vorläufigen Bericht von Puchstein über seine Untersuchungen im *Arch. Jahrbuch* 1896 Anz. 28 ff. verweisen. Doch ist S. 30 jene Wand und der Grundrifs des grofsen Theaters abgebildet, so dafs jedenfalls die Beziehung zwischen Bühne und Wanddekoration in die Augen springt, die wir hier brauchen.

3 Nach einer Zeichnung im Besitze des deutschen arch. Instituts in Rom ist die verkleinerte Nachbildung S. 232 hergestellt.

selben Weise gekleidet, angemalt. Das Miles-Bild zeigt zwei in den beiden gerade so am pompejanischen Theater vorhandenen Nischen der Logeionsmauer sitzend: sogar dafs diese Nischen tiefer liegen als die Bühne, ist im Bilde angedeutet. Wie jener eine, haben auch diese beiden Männer zweifellos Porträtzüge. Es sind bestimmte Pompejaner. Und gerade die Beifügung dieser aufsichtführenden Männer aus Pompeji bei einer bestimmten Scene, die auf dem Theater von Pompeji aufgeführt war, wird zur besten Bestätigung, dafs die Theaterbilder in der That den Motiven ihre Entstehung verdanken, die ich oben auszuführen versuchte.

Vielleicht, dafs auch auf dem zweiten der Bilder des Atriums in dem Jubiläumshause noch eine Andeutung der Anlage einer bestimmten Bühnenform zu erkennen ist. Die Treppentritte, die zu der Thüre führen, gehen herunter unter den Boden der Bühne, auf dem die Schauspieler stehen. Also gehören sie zu einer Treppe, die von der Orchestra zur Bühne hinaufführt und können gewifs nicht an einer hohen Proskenionswand heruntergehend gedacht werden. Im hellenistischen Theater gab es dergleichen jedenfalls nicht. Wohl aber zeigt das Theater von Pompeji solche Treppen zu beiden Seiten an der Logeionsmauer, der Hyposkenionswand, die von der Orchestra hinaufführen. Mag das römische Theater mit seinen Treppen zum niedrigen Logeion von der Phlyakenbühne abzuleiten sein oder nicht, jedenfalls hat keine altgriechische oder hellenistische Bühne eine solche Treppe, die ein niedriges Logeion voraussetzt, haben können. Also ist die Scene als auf einem römischen Theater — wenn auch nicht sicher gerade auf dem zu Pompeji — aufgeführt gemeint.

Wir begreifen es nur um so besser, dafs es ganz wenige Häuser sind in Pompeji, deren Wände 'Bühnenbilder' zeigen. Der Besitzer oder die Bewohner haben irgend ein

Verhältnis zum Theater gehabt. Die Maskengruppen, die ich oben mehrfach erwähnt habe, schmücken alle die Räume eines Hauses dicht neben dem Theater, und man hat mit Recht darin einen bedeutsamen Wink gesehen.[1] Dafs es von Schauspielern bewohnt war, wird man nicht gerade sagen können. Der Besitzer aber des Jubiläumshauses hat sich nicht nur ein Gemach durch den langen Theaterfries schmücken, er hat sich auch in seinem Haupt- und Empfangsatrium die vier kleinen, an sich so unbedeutenden, ja interesselosen und unverständlichen Bildchen anbringen lassen. War er Ädil und hat solche Stücke aufführen lassen, hat er sich blofs zur Erinnerung an eine Aufführung die Bilder bestellt? War er ein Reicher aus Rom, der berühmte Modescenen auch in seinem Pompejanum anbringen liefs? Wer kann es wissen?

1 Zwei auf scenische Aufführungen bezügliche Grafiti sprechen auch dafür, dafs das Haus besondere Beziehung zum nahen Theater hatte, Robert *Arch. Ztg.* XXXVI (1878) 24.





Zehntes Kapitel.

Pulcinella.

Die litterarische Überlieferung und die Überlieferung der Denkmäler haben sich verbünden müssen, uns erkennen zu lassen, wie in Italien jene Art von Stücken entstanden ist, die aus gegebener oder doch traditionell geformter Komödien- oder Tragödienhandlung dadurch eine besondere Gattung von Posse schafft, daſs sie eine bestimmte lustige Person, einen komischen Diener hinzufügt. Es hat sich ergeben, wie griechische Kunstformen hereindrangen, den Hauptanstoſs zu solchen Stücken zu geben, die aber ihre Eigenart erst gewannen durch Aufnahme einer Hauptfigur aus unteritalischen Volksstücken, die vordem nur mit einer Anzahl bestimmter komischer Figuren ihre burleske Handlung gestaltet hatten. Manche Spur ähnlicher lustiger Dienerfiguren in älterer Dramatik lieſs sich auffinden; und auch die nun übernommene eigentliche Possenfigur der Fabulae satyricae wird von

der im römischen Theater immer wirksameren griechischen Kunst mannigfach verfeinert, wird nach den Dienern der griechischen Komödie oder den grotesken Gestalten des griechischen Satyrspiels sich innerlich und äufserlich mannigfach umgemodelt haben. Die Hauptphasen auch in der Entwicklung der äufseren Erscheinung solcher Personen waren zu verfolgen, und die besten Dienste mufsten die Denkmäler uns leisten, vor allem die wenigen eigentlichen antiken Bühnenbilder, deren Werden und Wesen zu erkennen deshalb eine wichtige Aufgabe der theatergeschichtlichen Untersuchung sein mufs.

So laufen die Hauptlinien unserer Darstellung dahin zusammen, Entstehung, Geschichte und Art eben jener merkwürdigen Stücke zu erkennen, die eine so grofse Zukunft haben sollten. Wenigstens tauchen sie in der gleichen Gestalt nach der Wiedererstehung italischer Poesie und Kunst wiederum in die Litteratur empor, d. h. sie treten wieder in den geschichtlichen Gesichtskreis. Eben da, wo die alten Possen zu Hause waren, wo die Wandbilder uns hauptsächlich ihre wichtigste litterarische Gestaltung erkennen halfen, bei Atella und Pompeji, treten sie aufs neue hervor, genau — soll ich sagen noch oder wieder — in derselben Art, dafs einer gewöhnlichen Komödien- oder Tragödienhandlung die eine lustige Dienerfigur eingefügt wird. Diese Figur stammte aus der gleichen Gegend, aber sie hiefs jetzt — der Name wenigstens ist oder scheint ganz neu — Pulcinella.

Es begann also noch einmal eine neue Blütezeit von allerlei Possenstücken in denselben Gegenden, in denen sich schon mehrere Perioden der volkstümlichen Dichtung und Aufführung von derlei Dramen feststellen liefsen. Zuerst trieben die griechischen Komödianten mit ihren festen burlesken Volksfiguren dort ihr Wesen, dann pflegten die Osker die Bühnenschnurren

gleicher Art. Dort wurden sie in lateinische übernommen und endlich von bestimmten Dichtern zu höherer litterarischer Form gehoben. Und eben damals gestaltete sich neben ihnen, durch griechische Einflüsse mit bestimmt, das Nachspiel, das nur eine, die hauptsächlichste dieser unteritalischen Volksfiguren übernahm. Die Traditionen all dieser Stücke und Stückchen hat der Mimus geerbt, der in mancher Hinsicht ähnliche Formen und Motive bewahrt. All die Atellanen und Fabulae satyricae sinken nach kurzer litterarischer Blüte in das Dunkel bäuerlicher Volksfreuden zurück, in ein undurchdringliches Dunkel wenigstens für uns. Von dem Fortleben der mannigfachsten Mimen und scurrae, Histrionen, Possenreifser aller Art wissen wir gar mancherlei: aber alle solche Zeugnisse[1], so sehr man sich auch bemühen mag, ihnen eine Angabe zu entlocken, die den Maccus und den Pulcinella verbinden könnte, lehren uns für eine Zeit von etwa einem Jahrtausend nichts. Vielleicht, dafs sich ein paar schwer bemerkliche Spuren für eine Fortdauer des Namens Maccus und auch noch des italienischen Macco für die gleiche Possenfigur finden. Dafs ein Schreiber des 11. Jahrhunderts im Laurentianus von des Apuleius Apologia[2], wo es *macci* hiefs, *macchi* schrieb, während es ihm sonst nicht beifällt, in gleichen Fällen ähnliche Orthographie einzuschwärzen, mag vielleicht den Schlufs erlauben, dafs es diese Figuren damals noch gab, die der Schreiber wiedererkannte und auf seine Art schreiben zu müssen glaubte. Und mufs

1 Ich habe etliches gesammelt von Stellen über allerlei Theaterdinge von Augustin an bis Thomas von Aquino. Aber sie zu erörtern kann hier nichts nützen; sie beziehen sich alle auf Mimen oder *scurrae* ganz niederer Art, *gelasiani*, *schoenobatae* u. dgl.

2 68, 2; denn auf ihn gehen die andern Überlieferungen als auf den Archetypus zurück. Die Stelle steht c. LXXXI, s. den Apparat in der Ausgabe von Gustav Krüger. R. Wünsch macht mich auf die Stelle aufmerksam.

nicht in dem Beinamen des Malers Buffalmacco, eines Schülers oder doch Nachfolgers von Giotto, der in Florentinischen Künstlernovellen vollständig die Rolle der lustigen Person spielt und eben deshalb so beibenannt wird, mufs nicht *buffo* und *macco* zugleich darin stecken und die Bezeichnung *macco* in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts irgendwie noch lebendig gewesen sein? *macco* bezeichnet bis heute ein bäuerliches Gericht, eine Art Bohnenbrei, aber der alte Name der unteritalischen Volksfigur ist vom Anbeginn italienischer Litteratur ausgestorben. Dafs die Weiterbildung der *maccaroni* eine ähnliche Bedeutung hat, zeigte ja schon die Maccaronipoesie, die Ende des 15. Jahrhunderts entstand. Aber danach hat man die alte Volksfigur auch nicht mehr bezeichnet, obwohl es sonst eine Menge Benennungen ähnlicher Gestalten in andern Gegenden Italiens nach Lieblingsspeisen giebt (Carciofi, Finocchio, Fritellino und vieles andere). Der einzige Name, der wirklich vom Altertum bis heute zu verfolgen ist, bleibt der Sannio, heute Zanni. Schon der cάννοροc[1] bei Rhinthon wird dahin gehören, sicher der τζαννόc des Eustathios[2]; Sannio ist Name von Kupplern und Sklaven bei Terenz[3] und die *sanniones* werden bei Cicero deutlich charakterisiert[4] und von den Grammatikern mehr-

1 Hesych s. v. cάννοροc· μωρὸc παρὰ Ῥίνθωνι Ταραντίνῳ.

2 Eustathios zu Od. ξ 350 p. 1761, 21 sq.: ὁ παρὰ τῷ κωμικῷ Κρατίνῳ cάννac· αὐτὸc μέντοι οὐ τὸν εὐήθη ἁπλῶc δηλοῖ, ἀλλὰ τὸν μωρόν, ὃν ἴcωc ἡ κοινὴ γλῶcca τζαννὸν λαλεῖ. δόξαι δ'ἂν εἰλῆφθαι ἀπὸ τῶν Ἀcιανῶν cάννων, οὒc οἱ ἰδιῶται τζάννουc (sic!) καλοῦcι, βαρβαρικοὺc ὄνταc καὶ ὡc εἰκὸc εὐήθειc δι' ἀπαιδευcίαν ... Vgl. auch das Verbum τζενιάζω, das mit γελῶ, ἀπατῶ erklärt wird, s. Du Cange s. v.

3. Kuppler Terenz *Ad.* 276 u. s., Sklave *Eun.* 780.

4 *de oratore* II 61: *quid enim potest esse tam ridiculum quam Sannio est? sed ore uultu imitandis moribus, denique corpore ridetur ipso;* vgl. *epist.* IX 16.

fach entsprechend erklärt.[1] *Manniones* heifst auch eine Atellane. Die Zusammengehörigkeit mit dem italienischen *zanni* ist längst erkannt und so evident, dafs weitere Erörterungen überflüssig sind.[2] Also ein Name, der durch alle die verschiedenen Perioden, die wir unterscheiden konnten (die griechische, oskische, lateinische und italienische), durchgedauert hat bis heute. Die Benennung ist immer allgemeiner geworden und die vielen besonderen Volksfiguren bestimmter Landschaften in Italien werden so allesamt benannt. Der unteritalische *sannio*, auf den es uns besonders ankommt, hat als seine specielle Bezeichnung einen ganz neuen Namen, der für unsre Kenntnis erst nach dem Wiedererstehen der italienischen Litteratur neu auftritt.

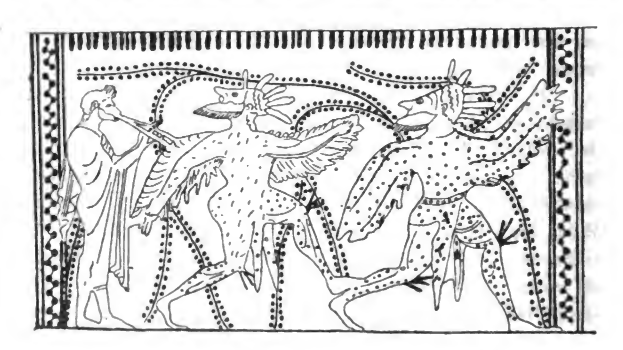
Der Name Maccus der lateinischen Periode ist verschwunden. Wir konnten oben noch einen Namen der volkstümlichen Possenfigur in Unteritalien aus der oskischen Periode wiedergewinnen. Von den Spafsmachern, die den Maecenas und sein Gefolge auf der Villa des Cocceius bei Benevent durch ein Schimpfduett amüsieren mufsten, war der eine neben seinem Namen als *cicirrus* bezeichnet und das hiefs, wir wissen es, oskisch 'Hahn'.[3] Es ergab sich oben in anderem Zusam-

1 z. B. Nonius p. 61, 2: *sanniones dicuntur a sannis qui sunt in dictis fatui et in moribus et in schemis quos moros uocant Graeci.* Dann folgen die Stellen aus Terenz *Eunuch* und aus Cic. *de oratore*. Das dem lateinischen *sanna* nach den Glossographen entsprechende griechische Wort ist μῶκος und das dem *sannio, subsannator* entsprechende ebenfalls μῶκος oder aber μωκός. Ich bin deshalb überzeugt, dafs bei Nonius *moros* eine sehr begreifliche Verderbnis aus *mocos* ist. Nicht so sicher, aber wahrscheinlich ist mir bei der oben citierten Hesychstelle, dafs es statt μωρός μωκός heifsen mufs.

2 Riccoboni *Histoire du théâtre italien* I 7 ff., 11 ff. de Amicis *La commedia popolare latina e la commedia dell' arte* S. 63 ff.

3 S. oben S. 94 f.

menhange, was der Tiertypus für die komischen Figuren bedeutet und wie mannigfach auch die Physiognomik gerade das Hahnengesicht verwendet als charakteristisch für geile, eitle, dumme, freche Leute, das heifst gerade für die Eigenschaften, die eine komische Volks- und Bühnenfigur in sich zu vereinigen pflegt.[1] Man mag sich erinnern der alten Vase, die Komödientänzer darstellte mit einem Gesichtstypus, der aus Hahn und Schwein gemischt erschien, und mag bedenken, wie auch in Unteritalien Schwein (das ergab sich bei der Figur des *bucco*) und Hahn (das lehrt der *cicirrus*) die für komische Charakterisierung beliebten



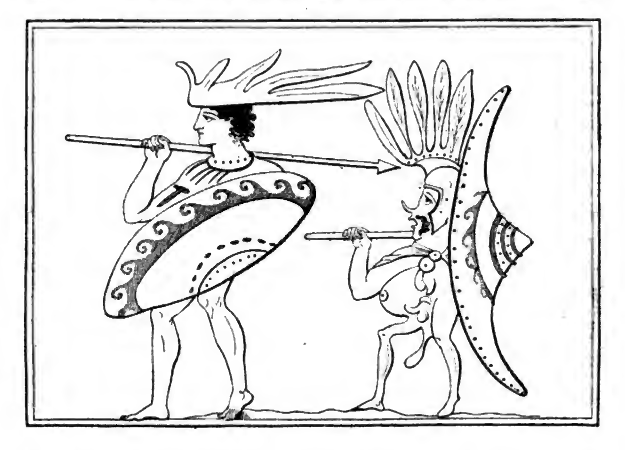
Tiere gewesen sind. Eine andere griechische[2] Vase, die dort nur erwähnt wurde, mufs jetzt noch genauer betrachtet werden. Sie zeigt zwei Tänzer, die ganz als Hähne verkleidet sind. Der Kopfputz soll vermutlich fünf Hahnenfedern und zugleich eine Art Kamm vorstellen. Ein Flötenbläser macht die Musik zu ihrem Tanze. Wir sind erstaunt, in der alten Zeit in Griechenland einen solchen Hahnen-

---

1 S. oben S. 33 ff., bes. 34, 3 f.; 98, 2.

2 *Journal of Hellenic studies* II (1881) Plate XIV, danach die verkleinerte Abbildung auf dieser Seite.

tanz zu finden. Nach Unteritalien ohne Zweifel führt uns eine Vase der Hamiltonschen Sammlung.[1] Beide Figuren, das erkennt man gleich, haben grofse Hahnenfedern als Kopfschmuck, bei dem ersten zugleich zu einer Art Kamm geformt. Es ist ganz offenbar ein Ritter und sein Schildknappe, und man ist versucht zu sagen, dafs wir einen antiken Don Quichote und Sancho Pansa vor uns sehen. Schon die Hahnenfedern weisen auf irgend welche



burlesken Vorführungen, und der Kleine hat zudem noch Dickbauch und Phallus, also die Ausrüstung der altathenischen und unteritalischen Komiker. Wir haben ohne Zweifel ein Bühnenbild, die Scene eines Theaterstückes vor uns, in der ein Alazon, ein *miles gloriosus*, mit seinem kleinen, dicken Diener zum Kampfe auszieht, gleichwie etwa Dionysos mit seinem Silen einst zum

1 Tischbein *Collection of engravings from ancient vases of Sir Hamilton* II Tafel 57. Danach ist die verkleinerte Abbildung auf dieser Seite angefertigt.

Gigantenkampfe auszog. Der Diener allein hat auch ein burlesk gebildetes Gesicht oder aber eine Maske in einer Form, die schwer näher zu bezeichnen ist; Hahnenfedern tragen sie beide, auch der sonst ganz menschlich erscheinende, jedenfalls unmaskierte Ritter. Es waren 'Hahnenspiele', in denen solche Scenen vorkamen. Man mag sich ausmalen, wie mannigfach solche Spiele auch sonst und zu andern Zeiten stattgehabt haben mögen, wenn ein Cameo[1] etwa frührömischer Zeit[2] eine Maske mit Hahnenkamm und Hahnenbart zeigt, die Maske eines 'Hahnenspielers'.

Noch vernehmlicher redet für uns die Darstellung einer Gemme aus der Sammlung des Herzogs von Devonshire. Der 'spätetruskische oder frührömische Skarabaeus' stellt einen jugendlichen Kopf dar, dessen Mütze oben in einen Hahnenkopf, nach hinten in ein Hahnenhinterteil mit einigen Schwanzfedern übergeht. Auch die merkwürdigen Geschwülste an Nase und Mund scheinen den Hahnencharakter vervollständigen zu sollen. Es ist ein 'Hahnenmensch' der Volks- oder Theaterposse.[3]



Eine sehr lehrreiche Terrakottafigur eines Schauspielers ist von Campana publiciert worden.[4] Es ist ein

1 Ficoroni Tafel LXII, rechts oben. Danach die verkleinerte Abbildung auf dem Titelblatte.

2 Vgl. die Gemmen mit Köpfen in Furtwänglers *Beschreibung der geschnittenen Steine im Antiquarium* nr. 1744 ff.

3 Ich verdanke die Kenntnis der Gemme A. Furtwängler, der mir einen von ihm selbst in der Sammlung des Herzogs gemachten Abdruck freundlich übersandt hat. Danach ist die beigegebene Abbildung (vergröfsert) hergestellt.

4 *Opere in plastica* tav. CXV A und B, nach B die verkleinerte Abbildung S. 241.

Mann mit Glatze und Bart, aber mit einer grofsen hahnenförmigen Nase; ohne Zweifel soll es eine Maske sein, setzt doch der dick ausgestopfte Bauch aufser Zweifel, wohin das Figürchen gehört. Ebendahin ist ohne Zweifel ein von Campana zugleich[1] abgebildeter Kopf mit der genau gleichartigen Nase zu rechnen. Auch das waren Spieler unbekannter Possen, deren Hauptabzeichen eben die Hahnennase ausmachte.[2]

Auf etwas bekannteres Gebiet führt eine Beobachtung, die ich an dem berühmten Mosaikbild im Museo nazionale in Neapel, das eine Vorübung zu einem Satyrspiel darstellt[3], machen konnte. Aufser dem Chorodidaskalos in der Mitte, einem Flötenspieler, zwei anzukleidenden Schauspielern und den herumliegenden Masken — zwei tragischen und einer Silensmaske — sieht man links zwei bis auf ein Bocksfell um die Lenden nackte Personen, die offenbar eben nach der Flöte singen oder tanzen sollen. Der vordere von ihnen hat eine Maske auf den Kopf zurückgeschoben. Die weifsen Steinchen innerhalb der Maske sind so ungeschickt gesetzt, dafs die Augen nicht gelungen sind, und z. T. in Unordnung geraten, so dafs die Mundpartie ganz verkehrt zustande gekommen ist. Man erkennt aber noch, dafs es einen

1 Tafel CXV unter C.

2 Ich erinnere aufserdem hier an die Köpfe und Figuren, bei denen gelegentlich ein Hahnentypus uns auffiel, so oben S. 99, 118, 151 und 152, besonders auch an den Thersiteskopf S. 55. Vgl. namentlich noch in der dem Kapitel vorgesetzten Gruppe die Maske, die von der Figur rechts gehalten wird (s. S. 233).

3 S. weitere Angaben oben S. 136 f. Die Abbildungen genügen, wie dort bemerkt, nicht. Auch die Photographien sind meist zu dunkel und undeutlich.

an den Ecken nach oben gezerrten Mund, also den einer Art komischer Maske geben sollte. Unten hat die Maske einen ziemlich spitzen Bart. Was aber der Schmuck der Maske oben bedeuten soll, hat man sich immer wieder gefragt. Es sind Hahnenfedern, weiſse und rotbraune, so angeordnet, daſs es ein ganzer Hahnenschwanz zu sein scheint. Man braucht nur die Darstellung solcher Hahnenschwänze auf andern pompejanischen Bildern und namentlich auf andern Mosaikbildern zu vergleichen[1], um die Sicherheit der Beobachtung, die ich mir auch von anderer Augen an Ort und Stelle habe bestätigen lassen, zu erkennen. Stellt das Bild eine griechische Satyrspielvorübung dar, so müſsten wir annehmen, daſs dort schon die lustigen Tänzer auch des Satyrspiels Hahnenfedern auf dem Kopfe gehabt hätten.[2]

1 Es giebt ja der Hähne an den pompejanischen Wänden ungeheuer viel. Die bei Helbig verzeichneten haben sich mindestens inzwischen verdoppelt. Ein Mosaikhahn befindet sich gleich noch in demselben Raume des Museums unter nr. 9982, sonst noch mehrere. Einer, der ganz ebensolchen Schwanz hat wie der Choreut ihn auf der Maske trägt, befindet sich im Lateran, Ficker *Die altchristl. Denkm. im chr. Mus. des Lateran*, nr. 213. Es mag bedeutsam sein, daſs so viel Hahnenkämpfe dargestellt sind. Beim komischen ἀγών hat man vielfach an 'Kampfhähne' gedacht, z. B. Aristoph. *Ritter* 496 f. Warum sind am Stuhl des Dionysospriesters in Athen 2 kämpfende Hähne angebracht?

2 Ob in dem Verse der *Frösche* 935 εἶτ' ἐν τραγῳδίαις ἐχρῆν κἀλεκτρυόνα ποιῆσαι; nicht noch eine Nebenanspielung in ähnlicher Richtung liegen muſs? Sonst wüſste ich aus Griechischem nur noch anzuführen, daſs der Name des Dieners des Ares beim Liebeshandel mit Aphrodite Ἀλεκτρυών ganz wie eine typische Possenfigur aussieht. Aber es ist doch eine Metamorphosengeschichte. Der ἱππαλεκτρυών gehört ja nicht hierher (s. Heydemann *Griech. Vasenbilder* 1870 Taf. VIII 4, Gamurrini *Annali dell' Istit.* XLVI 1874 S. 236 ff.), aber beachtenswert ist doch, wie er auch zur Bezeichnung der Aufgeblasenheit (Arist. *Vögel* 800 mit Schol.) und dann wieder feiger Flucht (*Frieden* 1177 mit Schol.) dienen kann. Bei Eryxis in den *Fröschen* 932 ist er

Unmöglich ist das ja nicht, obwohl es merkwürdig bliebe, dafs wir gerade davon nichts wissen sollten. Wenn aber die Betrachtung der Bühnenbilder auch für diesen Fall darauf führen wird, das in Pompeji gefundene Mosaik — unbeschadet aller Vorstellungen von Kopie nach griechischem Original — als Darstellung dort erlebter Theaterdinge in Anspruch zu nehmen, so wird uns in dieser Meinung der Hahnenkopfputz des einen Tänzers nur bestärken können. Wir wissen, dafs es in augusteischer Zeit Satyrspiele in Italien gab, die wie die griechischen den Silen und die lustigen Satyrn einführten, und was Horaz und ein verschlagener lateinischer Vers, in dem die Satyrn angeredet werden, lehrten, kann schliefslich das Mosaikbild nur bestätigen. Und den lustigen Gestalten der Satyrn wurde der in Unteritalien für komische Volksfiguren übliche Schmuck aufgesetzt. Sie wurden zu Hahnentänzern, zu *cicirri.* Gerade aus Pompeji besitzen wir einige Terrakotten, die mit einem spitzen Hut oder einer spitzen Kapuze ausgestattete Figuren auf einem Hahn reitend zeigen. Es sind die uns sonst bekannten lustigen Figuren auf einem Hahne reitend, es sind Hahnenreiter.[1] Ganz analoge Figuren giebt es aus Kertsch:

nur als ein Beispiel arger Ungestalt verwendet, vgl. Heydemann a. a. O. S. 8. — Über die Bedeutung und Beziehung des Hahns, die oben in Betracht kommt, findet sich nichts in der neuern Litteratur, die mir bekannt ist, auch nicht in der Göttinger Dissertation von Bäthgen *de vi ac significatione galli* 1887; aus ihr ist aber gut zu ersehen, wie ungeheuer viel in der mannigfachsten Beziehung der Hahn im Altertum dargestellt wurde.



1 Die Figuren befinden sich in der Terrakottensammlung des Museo nazionale in Neapel in der rechten

also auch hier zeigt sich, dafs ähnliche Gestalten schon im griechischen Osten entwickelt waren, wie es auch vor alters dort Hahnentänzer gab. Aber am meisten heimisch scheinen später die 'Hähne' als volkstümliche Possenreifser im griechischen und oskischen und in dem lateinischen Unteritalien gewesen zu sein.

Die Volksfigur, die ebendort im italienischen Unteritalien wieder auftaucht, heifst Pulcinella. Pulcinella heifst 'Hähnchen'. Dafs alle anderen Ableitungen, unter denen jedenfalls die volkstümlichste die war, dafs ein gewisser Paolo Cinelli oder auch Puccio d'Aniello aus Acerra der erste Spieler dieser Rolle gewesen, zu verwerfen sind, ist schwerlich nötig auszuführen, wenn ich auf das spätlateinische *pullicenus* und *pulcinus* hinweisen kann.[1] Von italienisch immer vorhandenem *pulcino* ist regelrecht nea-

---

Abteilung des dem Eingang gegenüberstehenden Schrankes in der dritten Reihe von unten. Da ich von diesen eine Abbildung nicht beschaffen konnte, ist hier die ganz analoge Figur aus Kertsch nach *Compte rendu*, Petersburg 1868, Atlas, Tafel III nr. 12 auf S. 243 beigegeben. Die pompejanischen unterscheiden sich nur dadurch, dafs das Mäntelchen vorn zugezogen ist und dafs der eine keine spitze Kapuze, sondern einen spitzen Hut auf dem Kopfe hat. Sie zeigen auch, dafs man nicht etwa an einen Telesphoros auf dem Hahne des Asklepios denken darf. Vielleicht kann noch als ein weiterer Beleg der oben erwähnte Mosaikfufsboden aus der Villa Corsini angeführt werden, wo an 4 sich entsprechenden Stellen je ein Hahn und eine lustige Figur mit spitzem Hut und Pritsche doch gewifs in nicht ganz absichtslosem Wechsel angebracht sind.

1 Lamprid. *Alex. Sever.* c. 41 Schlufs; von Alexander erzählt er: *seruos habuit uectigales, qui eos ex ouis ac pullicenis ac pipionibus alerent.* Riese *Anthol. Lat.* I 2 p. 295 nr. 869[a]: *Pulcinus miluo dum portaretur 'hoc' inquit 'iam' cado, ne timeas; non tenet ...'* Das ist auch für Racioppi das wahrscheinlichste *Archivio storico per le provincie napoletane* XV (1890) 18 ff. '*Per la storia di Pulcinella*'. Auch die italienische Encyklopädie von Boccardo giebt jetzt diese Erklärung (lat. kennt sie blofs *pullicenus*): *perciocchè i pulcinelli imitano col naso prominente ed adunco il rostro dei polli.*

politanisch das maskuline Deminutiv auf a *pulcinella* gebildet oder aus *pullicenus pullicinella*, gelegentlich wohl auch *policinello* oder ähnlich.[1] Die wichtigste Bestätigung ist die Maske des Pulcinella. Diese, die ich mir in manchen bis ins kleinste Detail immer gleichen Exemplaren in Neapel betrachtet habe, hat stets die stark gebogene, krummschnabelförmige Gestalt der Nase. Es ist eine Halbmaske, die über dem Munde abschneidet, oben ein gutes Stück noch über den Vorderkopf hinaufreicht. Die Augen haben die fast ganz runde eigentümliche Form der Hahnenaugen. Warum die Maske immer glänzend schwarz ist, wüfste ich nicht zu sagen; auf die Aussage eines Pulcinellaspielers, dafs sie einst bronce- oder goldfarbig gewesen sei, werde ich schwerlich etwas geben dürfen. Der Hahnentypus des Halbgesichts ist das Hauptsächliche, und wenn ich aus der Antwort, die ich einmal wenigstens auf meine Frage, warum die Form immer die gleiche sein müsse, von einem Manne aus dem Volke in Neapel erhielt '*e un gallinaccio*', etwas schliefsen darf, so wird dieser Hahnentypus auch noch als solcher angesehen. Freilich nicht durchgehends; denn ich habe meist nur die Antwort erhalten, das sei immer so gewesen und die Maske müsse eben immer genau so sein. Eine Erkundigung nach dem Grunde war ihnen allen höchst verwunderlich. Ein Zeugnis aber giebt es wenigstens aus älteren Pulcinellastücken selbst — es wird solcher Zeugnisse mehr geben, die mir unbekannt sind —: in einem 1736 aufgeführten Stück *Il Prigioniero per amore ovvero Dallo sposo al famiglio, con le famose astuzie di Coviello; opera di spada e cappa del signor D. Diego Frisari, patrizio della città di Bisceglia* wird Pulcinella direkt *gallinaccio* (*gallodinia*) genannt. Dafs er auch als *carbonaio* bezeichnet wird, hat man mit Recht auf die

1 S. S. 252 f. über die Formen, die zuerst vorkommen.

schwarze Maske bezogen, die also damals schon ihre heute traditionelle Farbe hatte.[1] Die Maske ist der rudimentäre Rest, der von der ganzen Hahnenkleidung, wie sie uns etwa alte Bilder lehren konnten, übrig geblieben ist, ähnlich wie der Schwanz der attischen Bühnensatyrn von der alten Pferdevermummung der letzte Rest war. Hier ist auch noch der dem Überbleibsel der Verkleidung entsprechende Name vorhanden.

Wie sehr auch sonst in Italien die Vorstellung von der lustigen Figur als einem Hahne vorhanden war oder irgendwie unbewufst traditionell zum Ausdruck kam, können mancherlei andere Beobachtungen zeigen, die ich nur gelegentlich gemacht habe. In eine kunstvolle Initiale, die sich im Museum zu Verona befindet, hat der veroneser Maler Girolamo dai Libri (in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts) einen Mann hineingezeichnet, der in der rechten Hand ein Horn hält, in das er bläst, in der linken zwei Schweinsblasen, der ferner vorn am Rock angebunden den Narrenkolben mit sich führt und endlich auf dem Kopf an einer weifsen Binde oder bebänderten Mütze fünf grofse deutliche Hahnenfedern trägt. Die lustigen Figuren (Zanni oder Pulcinellen) und nur diese auf den oben erwähnten Bildern an der Narrentreppe im Schlosse Trausnitz bei Landshut, die ja Scenen eines von Italienern arrangierten Stückes darstellen, haben alle riesige, offenbar als Hauptabzeichen gemeinte Hahnenfedern, einer sogar zwei Hahnenflügel auf dem Hute.[2] Grofse Ähnlichkeit mit diesen haben die Figuren aus dem römischen Carneval auf Blättern von Jacques Callot, die ich nur aus den Kupfern kenne, die ‘nach Callotschen Originalblättern’

---

1 Scherillo *La commedia dell' arte in Italia* 31 f.

2 Ein gemalter Fries ebendort im alten herzoglichen Paradezimmer stellt den Carneval von Venedig dar; da sind viele Narrenfiguren zu erkennen, die Hahnenfedern auf dem Hute tragen.

der Prinzessin Brambilla von E. T. A. Hoffmann[1] beigegeben sind. Sobald die Figuren im eigentlichen Narrenkostüm sind, haben sie auf dem Hute zwei riesige Hahnenfedern, und deren Bedeutung wird als den Narren charakteristischer Schmuck mehrfach im Hoffmannschen Texte hervorgehoben.

Ob ähnlicher Schmuck deutscher Narren aus Italien übertragen ist — man könnte ja solche Vorgänge wie die Landshuter Aufführung dafür sprechen lassen — oder ähnliche Vorstellungen auch in deutschen Landen heimisch waren, kann ich nicht entscheiden. Jedenfalls sind es nicht blofs vereinzelte Merkwürdigkeiten — wie auch im germanischen Museum in Nürnberg neben vielen anderen Tiermasken wenigstens eine Schempartmaske den Typus des Hahns durch den Schnabel und anderes zeigt —, die zahlreichen alten Narrendarstellungen tragen fast alle entweder an der Kappe die beiden Ohren, die vom Esel stammen[2] oder — oft auch daneben noch — den Hahnenkamm[3], der aus einem Lappen roten Tuches geschnitten auf die Narrenkapuze bis zum Nacken hinunter

---

1 Ausgabe von 1821, Verlag von Josef Max in Breslau (vgl. im Text S. 43, 44, 237 u. s.). Meist haben sie auch die entsprechende Hahnennase und dazu unten spitz zulaufenden Bart. Nach Callot auch die Tafeln bei Moland *Molière et la comédie italienne* S. 21, 44; 164, wo solche Figuren mit grofsen Hahnenfedern abgebildet sind.

2 Für die im Mittelalter häufigsten Kappen mit den beiden Ohren vom Esel finden sich auch im Altertum schon Analogieen, z. B. der Terrakottakopf bei Ficoroni Tav. LXXII oben rechts. Der Esel war auch im Altertum ein komisches Tier im besonderen Sinne, man denke nur an den ὄνος-Roman.

3 Als einige Beispiele nur mögen Abbildungen bei Könnecke S. 90 ff., 98, 131 dienen. Dahin gehört es jedenfalls auch, wenn der Doctor Kalmus in Hauffs *Lichtenstein* bei seiner ehrenrührigen Bestrafung einen spitzen Hut mit Hahnenfeder aufsetzen mufs. Ich möchte wohl wissen, ob der immer noch rätselhafte Ausdruck Hahnrei mit dergleichen zusammenhängen kann. Durch Dunger *Germania* XXIX (1884) S. 59 ff. ist er jedenfalls nicht erklärt.

genäht wurde. Auch englische Narrenfiguren haben bisweilen solche Abzeichen.[1]

Ob hier ununterbrochener geschichtlicher Zusammenhang besteht, mufs ich wohl zu untersuchen unterlassen; dafs aber die antiken Hahnennarren und Hahnentänzer eine Wesensverwandtschaft haben mit dem Pulcinella, darf doch für mehr als wahrscheinlich gelten. Die Figur, die vielleicht immer gedauert hat, besafs nun wieder einen Namen, der in der Sache dem entsprach, den sie in der oskischen Periode geführt hatte. Es kann nicht im mindesten versucht werden, für die Zwischenzeit durch irgend welche Zeugnisse das Fortleben der Figur beweisen zu wollen. Dieser Weg eines Beweises ist uns nun einmal versperrt. Und so giebt es auf die Frage, ob der Pulcinella eine antike Figur sei oder nicht, über die gelegentlich in Italien gestritten ist, insofern keine Antwort. Deshalb fragen wir so auch nicht. Das steht fest, dafs in denselben

---

Ob die Benennungen von Fastnachtsspielen '*der alt hannentanz*' '*der kurz hannentanz*' (Keller *Fastnachtsspiele* II nr. 67 S. 581 ff., nr. 89 S. 715 ff.) auf ähnliche Vorstellungen wie die oben erörterten zurückgehen, kann ich nicht beurteilen (den Hinweis verdanke ich Edw. Schröder). Darum weil weiterhin oft um einen Hahn gespielt wird, braucht es noch nicht von vornherein abgelehnt zu werden.

1 Auch dort wird dann gelegentlich ein Narrenhut mit zwei Hahnenfedern geschmückt, s. Könnecke *Bilderatlas* 171. Woher in einem Bilde von Collier im Münchner Glaspalast 1896, das eine Waldscene mit Touchstone und Andry aus Shakspeares 'Wie es euch gefällt' darstellt, der Hahnenkamm des Narren Touchstone und der Hahnenkopf auf dem Narrenscepter genommen ist, weifs ich nicht. Im Shakspereschen Texte steht nichts davon. — Dafs die Hahnenfedern in Italien heute noch eine Rolle wie einst spielten, habe ich selbst nie bemerkt; nur auf einem Bild von Schermini aus dem Jahre 1879 im Palazzo Tosio in Brescia habe ich auf dem spitzen Hute eines musicierenden Clowns eine spitze Hahnenfeder zufällig entdeckt. — Des Bildes vom neugriechischen Carneval von Gysis that ich oben Erwähnung (S. 179). Was über die hahnennasigen und hahnenfedergeschmückten Possenreifser dort zu urteilen sei, kann ich nicht angeben.

Gegenden — für uns mit einem Male — eine komische Volksfigur wieder ersteht aus der Tiefe des Volkslebens, ganz analog den Figuren, die einst in oskischer und römischer Zeit dort ihr Wesen getrieben. Und man überblicke nun noch einmal, wie analog, ja fast ganz gleich die antike und die moderne Ausrüstung dieser Figuren ist. Den weifsen Rock hat er mit dem weifsen Mimen gemein. Die *clava scirpea*, die Stroh- oder Rohrkeule trug der Atellanenmaccus; Pulcinella trägt den Rohrbesen oder die Strohkeule, er ist der *pagliazzo*. Oder aber er hat die Pritschhölzer, wie wir sie oft genug auf den antiken Denkmälern genau ebenso dargestellt finden. Was ein Hauptmerkmal der alten Komiker war, der ausgestopfte dicke Bauch, wird schon 1693 ganz ausdrücklich am Pulcinella beschrieben[1], und noch heute ist es ein Hauptstück seiner Scherze, sich den Bauch mit Kissen oder dergleichen Gegenständen möglichst grotesk, wenn auch nur gelegentlich, nicht für ganze Stücke, auszupolstern. Er hat den hohen spitzen Hut auf, und dessen Geschichte hat genugsam Verbindungslinien aufgezeigt. Er hat endlich die Halbmaske, er allein im Stücke, genau wie einst die komische Figur in der aufgedeckten Art von Stücken allein maskiert war, wie es einst die Atellanenfiguren, aus denen sie genommen war, allein waren. Und die Halbmaske zeigt gerade ein pompejanisches Wandbild, offenbar Porträt eines Schauspielers[2], genau so über den Kopf zurückgeschoben, wie

---

1 Giovanni Battista Pacichelli *Schediasma iuridico-philologicum de larvis capillamentis chirothecis, vulgo mascheris perruchis guantis* Neapel 1693 p. 70: vom Pulcinellaspieler Andrea Ciuccio, *qui ad vultum ex natura accommodum, ventrem straminibus onustum aptavit, plures ad sui imitationem excitans summamque famam per universam Europam captans. Alii vero ex insulsis vestium indumentis libentissime visi et auditi sunt.*

2 S. oben S. 118.

sie heute der Pulcinella in die Höhe schiebt, wenn die Leute *la maschera* schreien. Wenn er sich porträtieren läfst, wird ihm die Halbmaske genau so über den Kopf geschoben beigegeben.[1] Und das Hauptsächlichste ist der Hahnentypus der Maske. Ist deren Beziehung zu 'antiken Hähnen' nicht deutlich genug? Können wir also auch nicht die Verbindungslinie durchziehen zwischen diesen antiken und modernen komischen Volksfiguren Unteritaliens: dafs aus dem immer erneuten unverwüstlichen Leben dieses Volkes noch einmal in einer vierten Periode eine Gestalt geschaffen ward, die den alten durchaus stamm- und blutsverwandt ist, liegt am Tage. Und sie sind nahe Nachbarn: bei den Ruinen des alten Atella hat der neue Verwandte seine Heimat in Acerra. Dort ist zu allen Zeiten der klassische Boden solcher lustigen Gesellen gewesen. Dort, wo sich die Völker und die Sprachen immer wieder mischten, sind die unverwüstlichsten unter ihnen geboren, von dort sind sie auf alle Bühnen gesprungen und auf alle Gassen entwichen, um, wie Goethe dichtet[2], der sich gut mit den kecken Gesellen stand, im 'Chor der Pulcinelle':

Durch Markt und Haufen
Einherzulaufen,
Gaffend zu stehen
Uns anzukrähen.

---

1 Vorhanden ist vielleicht sogar noch die antike Darstellung einer Halbmaske mit derselben 'Habichtsnase', wie sie der Pulcinella hat, von Wieseler als unter den Campanaschen Terrakotten befindlich angeführt S. 45 zu Taf. V 53. Über die von ihm gemeinte Terrakotta konnte ich keine weitere Auskunft erlangen. Sollte er aber die oben S. 241 abgebildete Figur meinen, so müfste ich allerdings gestehen eine Halbmaske nicht deutlich zu erkennen. Im übrigen siehe Heydemann im *9. hall. Winckelmannsprogr.* S. 22 über die Darstellung eines kumanischen Vasenbildes.

2 *Faust II. Teil,* bei dem Maskenfest in der kaiserlichen Pfalz.

Nicht sogleich, nachdem eine italienische Litteratur geschaffen und so herrlich schnell emporgewachsen war, hört man von neu auftauchenden Volkskomödien, von Pulcinellastücken. Ja, gerade die Volksfigur Süditaliens, der Pulcinella, wird verhältnismäfsig spät zum ersten Male erwähnt. Ganz ans Ende des 16. Jahrhunderts wird das *scenario* des Giambattista della Porta (geboren in Neapel 1538, gestorben 1615) gehören, in dem der Pulcinella für uns zum ersten Male auftritt.[1] Das Stück, *Trappolaria* genannt, ist ganz nach dem plautinischen Pseudolus aufgebaut, und es ist von einem besonderen Interesse, dafs einer der auftretenden Bedienten im Äufsern genau nach den bekannten oben angeführten Versen des Plautus geschildert wird und geschildert werden kann.[2] Erst um diese Zeit ist ja die Commedia erudita mehr und mehr von der Commedia dell' arte zurückgedrängt, die nun erst in den beiden folgenden Jahrhunderten ihre grofsen Triumphe feierte. Und so wird es auch verständlich, dafs wir erst aus dieser Zeit etwas hören von den zwanglosen Volksstücken und ihren populären Gestalten. Scenarien, wie das erwähnte des Giambattista della Porta machen es besonders deutlich, wie diese improvisierte Posse, die man gerade Commedia dell' arte nannte, aus der volkstümlichen Farce unter starkem Einflufs des litterarischen Lustspiels entstanden ist.[3]

---

1 S. Benedetto Croce *I teatri di Napoli secolo XV—XVIII* Napoli 1891 S. 56, weiteres über das scenario und den Verfasser bei Scherillo *La commedia dell' arte in Italia* S. 9 und 117 ff., besonders 121 f.

2 S. oben S. 47. Scherillo a. a. O. 122 f.

3 So fafst auch Gaspary die Sache auf, *Geschichte der italienischen Litteratur* II 633. Man mufs sehr bedauern, von ihm über diese Lustspiele, soviel ich weifs, nur die paar Sätze ebendort zu besitzen, die er ihnen im Anschlufs an die ganz bewunderungswürdige Darstellung der Entwickelung der Commedia erudita und einer gewissen Art Farcen widmet.

Aber eine Beobachtung, scheint mir, macht es möglich, die Existenz eines bestimmten Pulcinellatypus auch in früherer Zeit wenigstens zu vermuten. Man hat einen *Lucio Pulcinella* von Saponara 1572 nachgewiesen, einen *Ioan Polcinella* 1484 und sogar einen *Oddo* oder *Odone di Policeno* oder *Polliceno*, Neffen des Papstes Martin IV, um 1290. Seine Familie war im Neapolitanischen.[1] Das mindeste, was daraus zu schliefsen erlaubt ist, wird dies sein, dafs, wenn ein solcher Beiname gegeben werden konnte, höchst wahrscheinlich schon eine bestimmt ausgebildete Vorstellung mit diesem Tiernamen verbunden war.[2]

Vom Anfang des 17. Jahrhunderts an häufen sich gelegentliche Erwähnungen des Pulcinella. In einem Gedicht des neapolitanischen Dichters Giulio Cesare Cortese Viaggio di Parnaso, zuerst erschienen 1621, wird mehrfach ein *Polecenella* erwähnt. Man sieht deutlich, dafs er schon eine Hauptfigur der Volksstücke geworden ist. Ein Spötter ist er da auch, aber er ist mehr eleganter Liebhaber.[3]

Und noch ein anderes der früheren Zeugnisse, die uns geblieben sind, zeigt ihn ebenso. Es sind die Kupfer von Jacques Callot (geb. 1594, gest. 1635) in dem Werke *I balli di Sfessania* innerhalb der *Collezione Firmiana*, die Victor Emanuel dem Museo nazionale in Neapel geschenkt hat.[4] Dort ist *Pulliciniello* mit *Lucrezia*

---

1 S. die Angaben bei Scherillo S. 68 und bei Croce S. 689 Anm. Die beiden ersten Namensformen gestatten natürlich einen weitergehenden Schlufs als der an dritter Stelle angeführte.

2 Aus solchen Namen erst die Volksfigur sich entwickeln zu lassen, wie geschehen ist, geht natürlich nicht an. Sie konnte längst unter dieser Benennung da sein und es konnte auch aus ähnlichen Vorstellungen wie die waren, welche jene Namen veranlafsten, ihre feste Bezeichnung erst erwachsen.

3 Ausführlicher darüber Scherillo a. a. O. S. 4 ff.

4 Von S. di Giacomo wurde ich auf das Werk aufmerksam

tanzend dargestellt. Darauf, dafs er dort nicht das später gewöhnliche Kostüm trägt, würde ich wenig Gewicht legen; er ist einfach ebenso wie die vielen anderen in demselben Werke als eleganter Tänzer und Liebhaber dargestellt. Nur die Nase — das wichtigste, das den Namen rechtfertigt — hat er auch hier, wie sichs gehört.

1628 wird er aber dann in einem Buche geschildert 'als ein Tölpel, nicht weit entfernt vom Narren und als ein Narr, der den Eindruck eines Weisen machen will'.[1] Und 1634 tritt er in einer Komödie des Giulio Cesare Monti wiederum als Verliebter auf und zugleich als der schlaue gefräfsige Diener. Seine Partnerin ist die Dienerin Rosetta; das lustige Dienerpaar der Komödie ist auch hier schon fertig. Um die gleiche Zeit hat es schon ein Stück gegeben *Pulcinella amante di Colombina*[2] und bemerkenswert ist immerhin, dafs am 10. Februar 1673 im königlichen Palast zu Neapel in einem Intermezzo zu Molières *Malade imaginaire*, der dort zum ersten Male aufgeführt wurde, der Pulcinella als komische Figur auftreten durfte.[3] In den zahlreichen Scenarien des 18. Jahrhunderts ist die 'Maske von Acerra' ganz fest geworden für den Diener, der immer neben seinem Herrn auftritt, ihm hilft oder ihn auch wohl betrügt, ihn in Verlegenheiten bringt, der Liebesaffairen mit einer oder mehreren Dienerinnen hat, der andere Diener anführt und von ihnen

---

gemacht, aber trotz aller Anstrengungen und stundenlangen Suchens konnten die Beamten des Museums das Geschenk Victor Emanuels nicht finden. Ich bin deshalb auf Beschreibungen, namentlich auch die von Scherillo a. a. O. S. 4 angewiesen.

1 Scherillo a. a. O. S. 9.

2 Bartoli *Scenari inediti della commedia dell' arte* Firenze 1880 S. LI.

3 Vgl. Louis Moland *Molière et la comédie italienne*, Paris 1867 S. IX.

angeführt wird.[1] Man mag ein ganz erhaltenes Stück aus dem Jahre 1736 immerhin als das bezeichnen, in dem die Volksfigur den Pulcinella uns fertig, so wie sie heute noch ist, vor Augen steht.[2]

Aber alle diese Erwähnungen und Reste können doch nicht als Stationen der wirklichen Entwickelung gelten. Wollen wir aus diesen Spuren, die uns der Zufall gelassen hat, eine Geschichte der Figur konstruieren, so müssen wir ein gänzlich falsches Bild zeichnen, und der fortwährende Schlufs ex silentio, dafs der und jener Zug oder zunächst die Figur überhaupt noch nicht vorhanden gewesen sei, mufs um so falscher sein, als alle Wahrscheinlichkeit von vornherein dagegen spricht, dafs eine solche Gestalt mit einem Male erstanden oder gar von einem Schauspieler oder Dichter geschaffen[3], und alle Analogie dafür, dafs sie im Volke, von dessen ländlichen Scherzen wir sehr begreiflicher Weise durch lange Jahrhunderte nichts wissen, längst vorhanden gewesen sei. Wenn wir in dem Dialoge des Pontano *Antonius*, der in Neapel spielt, lesen, wie am Schlusse, gleichsam zum Exodium, ein Bänkelsänger erscheint und mit ihm ein maskierter Spafsmacher (*histrio personatus*), der dann den Sänger unterbricht, über ihn und das Volk seine Späfse macht[4], so merken wir, dafs die lustige Strafsenfigur der Neapolitaner Ende des 15. Jahrhunderts vorhanden war; dafs diese auch damals den späteren Namen gehabt habe, kann ja gewifs als sicher nicht gelten.

Gegen Ende des 16. Jahrhunderts taucht eine grofse

1 S. die *Scenari*, die Bartoli ediert hat. Vgl. Scherillo a. a. O. 20 u. 5.

2 So Scherillo S. 31 ff., dort genaue Angaben über das Stück.

3 So hat man schon früh behauptet, dafs Silvio Fiorillo die Figur geschaffen habe, Angaben bei Croce S. 65.

4 S. Gaspary *Geschichte der italienischen Litteratur* 305 f., Gothein *Die Culturentwicklung Süditaliens* 369 f.

Menge paralleler Volksfiguren auf, wie wir etwa in den erwähnten Kupfern des Callot die Gian Farina, Cucurucu, Pasquariello, Gian Fritello, Coviello, Mezzettino, Scapino und viele andere noch finden oder in dem herangezogenen Scenario des della Porta die Coviello, Capitano, Tartaglia, Fedelindo, Pasquariello (Pespice, Pimpinella und Donna Laura). Neben und unter ihnen ist Pulcinella. Und wir wissen, dafs vorher schon in Oberitalien solche Personen genannt werden, da ist der Pantalone oder die beiden Bedientenfiguren, gewöhnlich zusammen Zanni genannt, der Brighella und Arlecchino von Bergamo.[1] Man mag aus manchen Namen wenigstens die gleiche Art der Benennung erkennen, wie wir sie mehrfach aufzeigen konnten; manche sind in der neuen Zeit auch in ihrem Wesen neugeschaffen oder doch wesentlich umgeschaffen. Mag der dottore noch so sehr an den alten Dossennus oder an Figuren des litterarischen Lustspiels, wie den Lydus in den plautinischen Bacchides erinnern, er ist doch nun der dottor Bolognese, wie ihn nur die dortige Universität mit ihren Typen gelehrter Pedanten erstehen lassen konnte. Und ähnlich ist es mit dem Pantalone von Venedig, auch wohl dem Stenterello, der in Florenz und Mailand ein

---

1 In Bergamo ist eine ganz besondere Fülle solcher Figuren und Traditionen ausgebildet. Nicht ohne Interesse ist ein Versuch, die Dienerfigur und ihre bäuerlichen Züge zu erklären von Zerbini in den *Atti dell' Ateneo di scienze lettere ed arti a Bergamo* VIII, Bergamo 1887 (*seduta del 28. Marzo 1886*): der Bauer der bergamaskischen Thäler sei als Diener im herrschenden Venedig typisch und lächerlich geworden. Das kann ja natürlich mitgespielt haben. Der gefeierte Dialektdichter der Bergamasken aus neuerer Zeit ist Pietro Ruggeri (darüber Zerbini *seduta 26. Sept. 1886*). Man sieht in der Academia Carrara in Bergamo mancherlei lehrreiche Abbildungen ihrer lustigen Volksfiguren. Ich mufs alles dies, soweit ich davon gesammelt, bei Seite lassen. Es würde vom Wege ganz abführen.

paar Mal noch eine muntere Auferstehung gefeiert hat. Diese Figuren weiter zu untersuchen muſs uns hier ganz fern liegen; genug, daſs wahrscheinlich in Oberitalien die Stücke, die Commedia dell' arte genannt wurden, ihren Anfang nahmen[1] und mannigfach von der anderen, dort so weit entwickelten verwandten Poesie beeinfluſst wurden. Bei Angelo Beolco genannt Ruzante aus Padua und Andrea Calmo aus Venedig waren Hauptzüge der Commedia dell' arte schon vorhanden: besonders die possenhaften Bedienten waren schon ganz in der bestimmten Weise charakterisiert, und die typischen Figuren kehren in verschiedenen Stücken wieder. Nur ist es nie eine süditalienische Figur, nie Pulcinella.

Auch in Unteritalien, der einstigen Heimat all solcher Gestalten, ist damals manche von ihnen so geformt, wie es neue Verhältnisse an die Hand gaben. Da ist die uralte Figur des ἀλαζών, des *miles gloriosus*, jetzt der spanische Offizier; Neapel stand ja unter der Herrschaft dieser groſssprecherischen radomontierenden Krieger. Derart ist der Capitan Matamoros[2], den Fiorillo, der berühmte alte Volksschauspieler Neapels, im Anfang des 17. Jahrhunderts schuf. Der Schauspieler selbst wurde in der üblichen Weise mit dem Namen seiner Hauptrolle genannt.[3] Über verwandte Figuren, wie den Capitan Fracassa, den Don Fastidio de Fastidiis[4] und viele andre, über deren manche auch schwer etwas zu sagen wäre, darf ich schweigend hinweggehen. Daſs der Pulcinella alsbald alle überragt, der volkstümlichste von allen ist, zeigt sich deutlich genug. Man hört zwar

---

1 Gaspary a. a. O. 633.

2 Croce S. 65.

3 S. oben S. 85 f.

4 Über beide vortreffliche Abhandlungen von Scherillo a. a. O. S. 95 und 85 ff.

von Pulcinellen und Pulcinellenspielern zunächst nur, wenn noch etwas anderes das Interesse hervorgerufen hat, wie etwa von Fiorillo, weil er nach Paris ging und als Scaramuccia ein Gegner Molières war, oder aber von anderen, weil sie neben Pulcinellaten noch andere Stücke dichteten. Von den eigentlichen Volksstücken dieser Art, um ihrer selbst willen, wird erst später litterarische Notiz genommen, und insofern ist der zeitliche Ansatz der ersten Nachrichten für die Frage nach dem Alter Pulcinellas im Princip ganz gleichgültig. Dafs eine Entwickelung aus den Nachrichten nicht zu gewinnen ist, wurde schon betont; es ist auch weiterhin, wo wir mehr als Reste besitzen, ein Unterschied nicht der Figur in ihrem Wesen, nur der Kunst ihrer Verwendung zu erkennen.[1] Es lassen die gelegentlichen Zeugnisse nur bald diesen bald jenen Zug mehr hervortreten, aber es ist ein Ensemble von Zügen, das er, immer wechselnd, so ziemlich zu allen Zeiten beherrscht hat.

Nur eines läfst sich — das trat an mehreren Punkten deutlich hervor — feststellen, dafs die litterarische Komödie, nicht blofs die Commedia dell' arte, soweit sie schon wirksam sein konnte, dafs der von jener ausgebildete possenhafte Diener den Pulcinella mindestens vom 18. Jahrhundert an sehr stark in die Schule genommen hat. Es ist recht oft nur für den komischen Diener der litterarischen Komödie mit all seinen Charakterzügen die volkstümlichste Figur der Landschaft eingetreten. Um so wichtiger ist diese Beobachtung für uns, als hier zum zweiten Male die im wesentlichen gleichen litterarischen Vorbilder wirksam werden, eine volkstümliche Figur ganz analoger Art, wie sie das erste Mal war, auszugestalten oder zu modificieren. Hatten die Diener der neuen griechischen Komödie und des Plautus und Terenz einst die Volksfigur, die man als Maccus in den Atellanen oder in Fabulae satyricae auf-

1 So auch Croce 696.

treten liefs, mit ausbilden helfen, hier wirkt wiederum die von Plautus und Terenz ganz abhängige Komödie mit ihrem lustigen Bedienten zur dramatischen Ausbildung der unteritalischen Volksfigur mit.

Eine Eigentümlichkeit freilich der Pulcinellapossen, die alsbald hervortritt, kann auch da nicht ihren Ursprung haben. Er hat so oft eine Partnerin; es ist in der Regel auch eine Dienerin, in die er glücklich oder unglücklich verliebt ist. Die älteste, die bekannt ist, heifst im Neapeler Volksdialekt Zeza; das ist nichts anderes als Lucrezia, wie sie gelegentlich nebenher und früher immer heifst. Ein berühmtes Pulcinellastückchen ist die *Cantata di Zeza*, in der ein *Abbate calabrese*, der ihr nachstellt, seine Prügel bekommt.[1] Weiterhin ist es Rosetta, Pasquella, Anuccia, Pimpa, Smeraldina und vor allem Colombina. Diese ist etwa vom Anfang des 17. Jahrhunderts an der eigentliche Typus der Dienerinnen der Commedia dell' arte. '*All' immortale Pulcinella*', so sagt ein italienischer Kenner dieser Dinge, '*fa riscontro, sempre e dovunque, la immortale Colombina. Una colombina ed un pulcino innamorati, ecco Castore e Polluce, emessi dall' uovo di Leda*'.[2] Und dafs solche Vorstellungen, die vom Hähnchen und vom Täubchen das Paar benennen, zu Grunde liegen, scheint richtig herausgefühlt. 'Täubchen' für die Geliebte ist wohl bei vielen Völkern gesagt worden[3], Hahn und Taube hat man auch im Altertum als Paar zusammengestellt.[4] Dafs es ein solches Paar typisch auch im

1 S. S. di Giacomo *Cronaca del teatro San Carlino*, 2. ed. S. 50, Scherillo a. a. O. 28 ff., 70 ff.

2 Racioppi im *Archivio storico per le provincie napoletane* XV (1890) 181. Croce 689 protestiert ja mit Recht gegen das *sempre e dovunque*, das gewifs ungenau gesagt ist.

3 z. B. auch bei Plautus *Asin.* 693, *Casina* 138. (Vgl. Wortmann *De comparationibus Plautinis et Terentianis*, Diss. Marburg 1883, S. 43.)

4 Ich erinnere an die als Pendant gemeinten Figuren eines

Altertum gegeben habe, behaupte ich natürlich nicht; die Anhaltspunkte sind zu schwach.[1] Das wenige, was die erhaltenen Stücke bieten, genügt nicht, das lustige Dienerpaar, das eine so ungemein grofse Rolle in aller ferneren Komödie und Posse gespielt hat, auch in der antiken Litteratur irgendwo typisch nachzuweisen, auch wenn Horaz an der behandelten Stelle der *ars poetica* den Davus und die Pythias offenbar in Gedanken an ein oft wiederkehrendes Paar zusammenstellt. Und unter den typischen Figuren der Atellane — das verdient Beachtung — ist kein Weib, unter den altgriechischen verwandten Gestalten nur die Macco und die Acco.[2] Es giebt noch andere, aber ganz entfernte Analogien: das Kölner Hänneschenspiel hat unter den festen Typen keinen einzigen weiblichen. Wir sind jedenfalls nicht imstande, irgendwelche Vorläufer des so wichtigen Dienerpaares der Commedia dell' arte mit genügender Deutlichkeit zu erkennen. Und eine wesentliche Verschiedenheit ihres festen Personals von dem der antiken analogen Stücke mufs jedenfalls festgestellt werden. Dafs Liebesverhält-

---

Hahnes und einer Taube im Tiersaal des Vaticans (unter nr. 199 und 200) und an die auf zwei als Gegenstücke gefertigten Vasen aus Chiusi im Museo archeologico in Florenz aufgesetzten gleichen Tiere, s. auch Micali *Monumenti* tav. XXVIII. Vgl. die bei Friederichs-Wolters 1730—32 angeführten Figürchen. Etwas anders werden *corui* und *columbae* nebeneinander gestellt Iuvenal II 63 (vgl. Lukian *Eunuch.* c. 8, Birt *Zwei polit. Satiren* 55). Es wird leicht mehr zusammenzustellen sein.

1 Der weibliche Kopf, der neben dem oben S. 118 erwähnten Kopf des Schauspielers abgebildet ist, gehört vielleicht einer Schauspielerin, seiner Partnerin. Damit würden wir in das Gebiet des Mimus gewiesen. Gab es also da schon ein Dienerpaar wie später in den italienischen Possen?

2 Auch Zielinski, der doch alle nur irgend möglichen Figuren herbeizieht, *Quaestiones comicae* 28 ff., hat aufserdem keine einzige in seiner Zusammenstellung. Von den Μορμώ u. ä. kann in diesem Zusammenhang natürlich keine Rede sein.

nisse, wenn auch in etwas anderer Auffassung, deshalb den antiken Stückchen nicht fehlten, ist selbstverständlich und geht aus Titeln wie sponsa Pappi u. ä. und mancherlei Bruchstücken hervor.

Dafs die Frage des Zusammenhangs zwischen den Pulcinellastücken und den Atellanen des Altertums nicht so zu stellen ist, wie sie namentlich italienische Gelehrte immer gestellt und bald so, bald so beantwortet haben, wurde mehrfach schon angedeutet. Wenn es sich zeigt, dafs nicht nur die Hauptfigur der Pulcinellakomödien und der Maccusstücke äufserlich in allen Hauptsachen ähnlich war — und das wird niemand mehr in Zweifel ziehen können —, sondern dafs auch im übrigen in wesentlichen Zügen die Stücke sich ähnlich sind, so haben wir hier mindestens das zu beobachten, wie aus gleichem Boden wieder Gleichartiges gewachsen ist. Und dann entsteht die Aufgabe, die alten Atellanen, von denen nur so wenige kärgliche Restchen erhalten sind, für die lebendige Erkenntnis wiederzuerwecken durch die Analogie der neuern gleichartigen Stücke, zu rekonstruieren nicht im einzelnen Vers, in den Einzelmotiven, im speciellen Scenenaufbau — das wird sehr selten möglich sein —, wohl aber in ihrer Eigenart, ihrem dramatischen Wesen. Es gilt durch das Mittel solcher Analogie wieder eine Vorstellung von diesen volkstümlichen Komödien des Altertums zu gewinnen, sie in ihrem so ganz besondern Wesen uns wieder vor die Seele zu stellen. Ich verkenne nicht im mindesten, wie schwierig, ja gefährlich ein solches Beginnen ist, und bin nicht entfernt der Meinung, dafs es ein wissenschaftliches Resultat ergebe, wenn man einfach moderne Scenen und Motive in die alten Stücke hinübersetze. Aber wo die übrig gebliebenen Linien, die Fetzchen und Stückchen des alten fast ganz zerstörten und verlorenen Bildes, so zu sagen auf Stellen des neuern ganz erhaltenen Bildes aufgelegt, sich

genau decken, da darf geschlossen werden, dafs auch gewisse angrenzende, benachbarte gröfsere Partien des verlorenen den entsprechenden des erhaltenen Bildes im wesentlichen ähnlich waren. Wird mit dem richtigen Taktgefühl — anders läfst sich solches schwierige Verfahren, das man sich hüten soll als irgend welche Methode auszuschreien, kaum benennen — gefunden, welche und wie geartete Ausschnitte, die sich decken, einen Schlufs auf das übrige gestatten und wie weit sie ihn gestatten, so ist eine solche Heranziehung analoger litterarischer Erscheinungen nicht blofs ein erlaubtes, sondern ein sehr notwendiges Mittel wissenschaftlicher Erkenntnis. Und ein Wiederschauen der ganzen Bilder in ihren Farben, ihren Figuren und ihrer Stimmung mit dem geschichtlichen Auge in ich möchte sagen wissenschaftlich gelenkter Phantasie, ist doch etwas wertvolleres und höheres, als ein Stückchen falscher Farbe auf einem Restchen abzukratzen oder zwei Bröckchen fast farbloser Leinwand wieder aneinanderzukleben.

Das ist eine Aufgabe, die uns für die Zukunft erwächst. Hier getraue ich sie mir nicht in Angriff zu nehmen. Aber es ist dann wenigstens die Berechtigung, eine solche Aufgabe zu stellen, dargethan, wenn sich die Hauptfigur so, wie es ermittelt wurde, gleichartig auf beiden Seiten erwies, wenn wirklich auch das Hauptcharakteristikum der neueren, ist sie anders aus den Tiefen desselben Volkstums wieder emporgestiegen, wie einst die alten, wenn auch dies ein Rest ist der uralten Tierverkleidung, und wenn endlich — und das wäre eben weiter zu fragen — weitere Proben der Vergleichung eine Verwandtschaft auch in den Hauptmotiven der Stücke ergiebt. Die gleiche Figur oder die gleichen Figuren treten immer wieder auf, und ein Hauptmittel der Komik dieser Stücke und ihrer Variationen ist es geworden, diese Figur sich in aller möglichen Weise

verkleiden und verwandeln, als verschiedenen Altern, Geschlechtern, Ständen zugehörig auftreten zu lassen. *Pulcinella podestà, Pulcinella negromante, Pulcinella gravido, Pulcinella finto statua* waren schon Stücke des alten Carlo Sigismondo Capece (1652 in Rom geboren)[1], *Pulcinella imperatore* oder *duca*, *Pulcinella medico* oder *dottore*, *Pulcinella cittadino mercante*, *Pulcinella studente*, *Pulcinella ragazza di 15 anni*, *Pulcinella cavaliere Romano*, *Pulcinella disertore*, *Pulcinella finto morto*, *Pulcinella molinaro*, *Pulcinella conte Slap*, *Pulcinella poeta disperato*, *Le metamorfosi di Pulcinella* und manche ähnlichen werden heute noch immer wieder gedruckt und wohl auch aufgeführt.[2] Man wird sich ohne weiteres an die Atellanen *Maccus miles, Maccus sequester, Maccus virgo, Maccus copo*, *Maccus exul* oder auch *Bucco auctoratus, Bucco adoptatus* oder *Pappus agricola*, *Pappus praeteritus* erinnert haben. Ein uraltes Motiv — das seit Plautus *Menaechmi* auch auf alle folgenden Komödiendichtungen europäischer Völker stark eingewirkt hat — ist bei jenem Capece im 17. Jahrhundert in den *Due Pulcinelli fratelli*[3], dann weiter in Stücken wie *Due Pulcinelli simili* wie einstmals in den *Macci gemini*[4] u. a. verwendet worden. Ungemein häufig wird der rusticus in mancherlei Gestalt in den neuern Stücken mit all seinen Sitten und Unsitten belacht von den ersten Scenarien an[5], die wir kennen. Wir wissen,

---

1 Über die Stücke Croce 690 ff.

2 Die angeführten habe ich in Neapel alle erworben; die meisten sind bei Francesco d'Ambra erschienen. Es sind meist dem Motive nach sehr alte Pulcinellaten, die nur z. T. von den berühmten Pulcinellaspielern dieses Jahrhunderts neu umgearbeitet sind.

3 Croce 692.

4 Zweimal allein von Pomponius behandelt.

5 Auch schon in dem oben erwähnten Stück von 1736, Scherillo 31 ff.

welche Rolle dies Gebiet in den Atellanen, welche Rolle es in der ganzen Entwicklung der komischen Figur spielte. Riesiges Schmausen von Maccaroni wird immer wieder heute dem Publikum in Neapel vom Pulcinella in den abenteuerlichsten Produktionen vorgemacht — die Schüssel mit Maccaroni wegzustibitzen und einer ganzen Familie wegzuschmausen, sich mit andern darum zu reifsen, sie andern über den Kopf zu werfen, all das wiederholt er zum grofsen Beifall seiner Zuschauer immer wieder, und man könnte hier aus Fragmenten (und nach Vasenbildern) geradezu nachweisen, dafs es im Altertum ähnlich gemacht wurde. Und welche Rolle spielte das schon beim Satyrherakles! Bei einem weitern grofsen Kreise von Motiven der Liebesgeschichten mit allerlei groben Zoten in Wort und Geberde braucht es kaum eines Wortes, um die Ähnlichkeit der ältern und neuern Possen weiter auszuführen. Noch manche Analogie der Hauptmotive zeigt sich aufserdem: einem *mortis et vitae iudicium* entsprechen manche ähnliche Dialoge; so giebt es ein Stück, das hauptsächlich aus einem Dialog '*contrasto bellissimo tra un povero ed un ricco*' besteht, der an mancherlei Antikes erinnert.[1] Dahin mögen Atellanen wie *Dives* gehören, aber in einem *Parcus* und ähnlichen Stücken haben sie wohl auch die Figur des Geizigen vorgeführt, der noch heute in den Volkskomödien eine grofse Rolle spielt. Ein '*dialogo curioso fra la morte ed un vecchio avaro*' ist mir bekannt. Und alles, was von Tod und Teufel und Gespenstern heute in Menge vorgeführt wird — *Pulci-*

1 Auch ein Mimentitel, *paupertas*, wird auf Ähnliches weisen; das ausdrücklich für den Mimus bezeugte (*persona de mimo, modo egens, repente dives* Cic. *Phil.* II 65) Motiv des Reichwerdens im Moment spielt heute eine grofse Rolle. Eine Stenterellokomödie habe ich gesehen, in der ein armer Teufel mit einem Male reicher Schlofsherr wird, allerdings nachdem er um Mitternacht ein Gerippe rasiert hat.

nella negromante nannte ich schon — Teufel, Drachen und Geister Verstorbener sind meist die Hauptfiguren — mag seine Analogie haben in den *Lamia*, *Pytho Gorgonius*, *Necyomantia*, *Lacus Avernus* u. ä. *Aleones* gab es einst wie heut *i giucatori con Pulcinella;* der Trunkene ist einst wie heute ein Motiv komischer Vorführung. Schwerlich würde man auch zu weit gehen, wenn man den heutigen Preten, Abbaten und Küsterfiguren antike wie *Aruspex*, *Augur*, *Aeditumus* — lauter Titel — an die Seite stellen wollte. Mythologische Travestie ist unter den neuern Stücken nicht häufig, wie sich sehr natürlich ergiebt, aber nicht ganz verschwunden[1], um so häufiger ist Parodie andrer ernster Stücke. Ich kenne ein Stück, das einfach eine Tragödie *Francesca da Rimini* so behandelt, und solche Vorführungen wie der parodierte *Trovatore*[2] sind nicht selten. Die Parodie wird hier eben durch die eingeschobene Pulcinellafigur bewirkt — er ist Diener irgend einer Person —, und das entspricht den Stücken, die einst die ersten aller derjenigen waren, in denen eine einzige lustige Figur auftritt in einer vordem ernsten Handlung. In jenen wenigen Hauptgruppen würden die Atellanentitel schon fast ganz aufgehen, und ich beschränke mich auf diese Andeutung der Parallele einiger Hauptmotive; auf die Art der Stücke in Aufbau und Aufführung kann ich nicht eingehen, so klar es z. B. ist, dafs ein Hauptmerkmal — die *tricae* der komischen Personen dort und die *lazzi* hier — auf den ersten Blick übereinstimmt. Dafs auch einst der gleiche Schauspieler

---

1 S. z. B. di Giacomo *Cronaca di S. Carlino* 380. Politische Anspielungen, wie sie wenigstens in der Atellane der Kaiserzeit vorkamen, sind in der Pulcinellate selten, ganz politische Stücke kaum vorhanden. Eine Stenterelloposse giebt es *La breccia di Porta Pia ovvero i prigioneri di Castel S. Angelo con Stenterello cospiratore*, in Firenze bei Salani erschienen.

2 di Giacomo a. a. O. 488 f.

immer wieder die bestimmte Figur gab, dafs einer Pulcinella war und hiefs, hat schon Maccius Plautus gelehrt. Aber ich kann ja noch nicht einmal weiter dabei verweilen, wie auch andere Typen nach Art des Pappus Dossennus Bucco durch eine nicht so einfach zu gliedernde Entwicklung im übrigen Italien neben der eigentlich komischen Figur wiederum feste Plätze eingenommen haben und oft mannigfach in einander übergehen. Und so kann ich am Ende die oben berührte Aufgabe zu lösen nicht einmal beginnen.

Die Geschichte der unteritalischen Volksfiguren und Volksstücke, soweit wir sie verfolgten, ist die Geschichte einer zusammengehörenden immer wieder aus der urwüchsigen Kraft dieses wandelbaren Volkes geborener Possenreifser angeregten dramatischen Gattung. Ich überblicke diese Geschichte nicht weiter von da, wo ich sie vorhin verlassen habe. Die Stücke, über die ich weiterhin Angaben machte, gehen meist immer erneuert durch die letzten Jahrhunderte hindurch. Die Geschichte Pulcinellas von dem berühmten Cerlone an, der vor allem den Acerraner so berühmt machte, dafs dieser in Rom, in ganz Italien die verschiedenen Kollegen vertrieb oder doch zeitweise zurückdrängte und so der aller Welt bekannte Hauptvertreter dieser Gattung von komischen Volkstypen wurde, bis zu den Hauptpulcinelladichtern und -spielern unsers Jahrhunderts, den verschiedenen Petito und den Marulli und Pasquale Altavilla, hiefse die Theatergeschichte Neapels schreiben.[1] Freilich die langjährige klassische Stätte des Pulcinella ist verschwunden, das Theater S. Carlino, und gegen einst führt der heitere Geselle ein ärmliches Dasein in einigen Theatern der Strada di Foria.

---

1 Oder vielmehr die vortrefflichen Darstellungen dieser Geschichte ausschreiben. Das Hauptwerk ist Croces oft genanntes Buch, ferner di Giacomos *Cronaca di S. Carlino*. Vielerlei findet sich auch in d'Ambras *Napoli antica* 1889.

Er ergötzt auch dort noch allabendlich jubelndes Volk und er wird wohl trotz allem unsterblich bleiben, wenn er auch wieder einmal ganz verschollen sein und dann vielleicht unter neuem Namen aus der Verborgenheit bäuerlicher Festtänze hervortreten und die erstaunte noch gebildetere Welt zum fünften oder wievielten Male begrüfsen und doch noch zum Lachen bringen sollte. Und das glaube ich behaupten zu dürfen: die Art und Stimmung der antiken Posse wie der Atellanen und vieler ähnlichen wird nur dem offenbar, der einmal über den Pulcinella von Neapel mit ganzer Seele gelacht hat. Es ist eine göttliche Frechheit und Ungeniertheit in diesem leichtfüfsigen Sohn des sonnigen Campaniens. Mag es nach der Skala des Ästhetikers oft genug niedere und niederste Komik sein, ein armer Pedant, der auch über diese tollen Sprünge und prasselnden Prügel vor Tugend oder Bildung nicht lachen kann. Wir sind ja an echter Volkskomik daheim so bettelarm geworden, dafs auch dem, der nicht antike oder Renaissancekomödien im Sinne hat, die Stunden in der Strada di Foria eine fast wehmütig sehnsüchtige Erinnerung bleiben werden, da er das lärmende Volk von Neapel in toller Freude seinem geliebten Pulcinell zujubeln sah — und wie der dann mit einem neuen Witze seinen spitzen Hut in die Luft warf und die alte schwarze Hahnenmaske auf den Kopf schob.

So hat es auch vor Jahrhunderten schon der lustige Mann von Acerra den Gästen aus fremdem Lande angethan. Und bald ist Pulcinell zu andern Völkern gewandert und ist in veränderter Gestalt eine Volksfigur auch für sie geworden oder er hat deren populäre und litterarische Dramatik beeinflufst. Unteritalien hat die Figur geschaffen, die vom 17. Jahrhundert an die geradezu klassische ihrer Art war und eine Nachfolge ge-

habt hat, die in der Geschichte litterarischer und volkstümlicher Typen einzig dasteht. Es ist die Aufgabe zu stellen, diesen Wirkungen nachzugehen, die Geschichte des Pulcinell und seiner Stücke zu verfolgen auch in all ihren Nachahmungen. Solche Untersuchungen können hier nicht beabsichtigt sein; sie führen in Gebiete, wo andere wegekundig sind. Es kann sich hier nur um einen Hinweis handeln auf die Punkte, wo unser bisheriger Weg einmündet in die anderen Wege verwandter Forschung, nur um eine Andeutung der Probleme, die weiterführender Arbeit gestellt sind.

In wie weit die Narren, Tölpel und lustigen, feigen, gefräfsigen Bedienten in den Stücken der Spanier, schon bei Torres Naltarro, bei Rueda und dann Lope de Vega, in wie weit auch der weiterhin typische Grazioso von Italien beeinflufst sind, wird zu fragen sein. Die enge Verbindung Spaniens mit dem beherrschten Neapel gerade in den Zeiten, die in Betracht kommen, macht die weitgehendsten Einwirkungen von vornherein wahrscheinlich. Die Stücke des alten Naharro sind 1517 in Neapel von ihm selbst herausgegeben. Schwerlich ist es völlig aus der Luft gegriffen, wenn man einst schon sagte, Giovanni Ganassi, der Zannispieler, der aus Bergamo für Philipp II. verschriebene Leibharlekin, hätte die Spanier gelehrt, Komödie zu spielen. Wie früh und wie häufig die italienischen Spieler der Commedia dell' arte in Frankreich auftraten, ist bekannt.[1] Ihre Wirkungen sind zu

1 Vgl. z. B. Baschet *Les comédiens italiens à la cour de France* Paris 1882. Über den französischen Arlequin, der ja aus der Commedia dell' arte kommt (A. Graf *Giornale storico della letteratura italiana* IX 1886, S. 48. d'Ancona *Origini del teatro in Italia* II 6), s. Raynaud *Études romanes dédiées à Gaston Paris*, Paris 1891. — Frühere Beeinflussung durch Antikes wird schwer festzustellen sein. Auf jeden Fall ist es aber sehr lehrreich zu beobachten, wie sich in den *chansons de geste* die lustige Figur ganz aus dem Typus des Bauern, des *vilain* entwickelt, vgl.

untersuchen, und es winkt dort die besondre Aufgabe, festzustellen, in wie weit Molière, der mit ihnen um den Vorrang auf dem Theater zu kämpfen hatte, für gewisse Figuren und Motive von ihnen gelernt hat.[1] So wird für diese beiden andern romanischen Völker, die zuerst dem Einflufs italienischer Posse zugänglich wurden, die Aufgabe am lockendsten und leichtesten sein.

Für viel schwieriger wird es gelten müssen, festzustellen, wie weit etwa der englische Narr *Vice*, der sich in den Moralitäten allmählich entwickelte, sei es über Frankreich, sei es von Italien direkt bestimmte Ausstattung von italischen Verwandten bezogen hat und

---

A. Hünerhoff *Über die komischen 'vilain'-figuren der altfranz. chansons de geste*, Marb. Diss. 1894. L. Traube wies mich auf eine Illustration aus einem Terenz Karls VI im Codex des Arsenals nr. 25. B. L. L. hin bei Paul Lacroix *sciences et lettres au moyen-âge*, 2. ed. Paris 1877 S. 153. Auf einer Art Scena sitzt vortragend ein Mann, dem *Calliopius* beigeschrieben ist, unten tanzen vier *ioculatores* mit spitzen Hüten. Karl VI soll gerade von vornehmen Leuten mancherlei Aufführungen haben veranstalten lassen. Offenbar stellt das Bild im untern Teil Interludien zwischen Terenzvorführungen dar. Zu weiterer Ausführung und Darlegung der Zusammenhänge fehlt mir völlig die Kenntnis.

1 Z. T. ist sie gelöst von Moland *Molière et la comédie italienne* und aufserdem ist, auch meines Wissens, schon dies und jenes einzelne bemerkt worden. Von Interesse ist, wie Racine im Anfang der Vorrede zu der Komödie *Les Plaideurs* vom *Scaramouche* spricht: '*Quand je lus les guêpes d'Aristophane, je ne songeois guere que j'en dusse faire les Plaideurs. J'avoue qu'elles me divertirent beaucoup, et que j'y trouvai quantité de plaisanteries qui me tenterent d' en faire part au public; mais c'étoit en les mettant dans la bouche des Italiens, à qui je les avois destinées comme une chose qui leur appartenoit de plein droit. Le juge qui saut par les fenètres, le chien criminel, et les larmes de sa famille, me sembloient autant d'indicents dignes de la gravité de Scaramouche. Le départ de cet acteur interrompit mon dessein, et fit naître l'envie à quelques-uns de mes amis de voir sur notre théâtre un échantillon d'Aristophane*'. Den Hinweis auf die Stelle verdanke ich R. Wünsch.

welcher Art Elemente sich in dem spätern Clown vereinigen. Es scheint ja wirklich, als käme der Punch von dem auch sonst als Punchinello ins Englische übergegangenen Namen.[1] Italienische Dramen wurden in der Elisabethanischen Periode in London und Windsor aufgeführt, schon Ende des 16. Jahrhunderts hielten sich italienische Schauspieler in England auf, ja die Mode begünstigte unter Elisabeth so sehr das Italienische — auch die Sitte des Maskentragens war aus Italien gekommen —, dafs sogar zeitweise am Hofe italienisch gesprochen wurde.[2] Es wird von vorherein die Frage berechtigt sein, in wie weit die Narren und lustigen Diener Shaksperes Beziehungen zu italienischen Figuren haben. Schon mancherlei Angaben über ihr Kostüm scheinen gebieterisch solche Beziehungen zu fordern. Meines Wissens ist nirgends die Untersuchung begonnen, die die herrlichsten Narrengestalten aller Litteratur der Erde in ihrer Entstehung zu begreifen wenigstens helfen könnte.

Für die deutschen Spiele wird die Frage nach italienischen Einflüssen erst recht schwer im einzelnen zu beantworten sein. Fast ganz unmöglich wird es sein, Einflüsse alter wandernder römischer Schauspieler und Possenreifser irgendwie noch festzustellen.[3] Wie sich später in den geistlichen Stücken allmählich die erste komische Figur entwickelt in dem Knechte des Salbenkrämers, bei dem die Weiber am Ostermorgen ihre Spezereien kaufen, ist zu übersehen[4]; es ist ganz der gefräfsige, freche, spöt-

1 So auch Scherillo 64.

2 M. Koch *Shakespeare* (Supplement zu der Cottaschen Ausgabe) S. 236 ff.

3 S. Devrient *Geschichte der deutschen Schauspielkunst* S. 18.

4 Weinhold bei Gosche (vgl. S. 28) S. 20. 27. R. Froning *Zur Geschichte und Beurteilung der geistlichen Spiele des Mittelalters, insonderheit der Passionsspiele*, Frankfurt 1884.

tische, geile Diener, wie er zu sein pflegt.[1] Dafs dieser Knecht Robin aus Frankreich kommt, scheint auch festzustehen; ob er dahin aus Italien wirklich gekommen ist, weifs ich natürlich nicht zu entscheiden; noch weniger, wie weit in fernere Entwicklung des Hanswursts Italisches eingegriffen haben könnte[2] — denn ursprünglich sind gewifs Hanswurst und Pickelhäring[3] in Deutschland Eingeborene. Eins der ältesten unter den Fastnachtsspielen scheint mir wenigstens ein solches in der Schweiz zu sein, das sicher auf eine Commedia dell' arte zurückgeht. Das Luzerner Spiel 'der kluge Knecht' aus dem Ende des 15. Jahrhunderts, das den verschmitzten Diener ganz als Hauptfigur zeigt, kann nicht ohne Anlehnung an den in italischen Stücken als *arzigogolo* behandelten Stoff gedichtet sein, mag es sich zu dem französischen Pathelin

---

1 Reuling *Lustige Figur* S. 2, vgl. besonders R. Heinzel *Sitzungsberichte der kais. Akad. der Wissensch. in Wien, Phil. hist. Cl.* CXXXIV, X. Heft: *Abhandlungen zum altdeutschen Drama*, S. 55 ff.: Über das Medicusspiel und die lustige Person der altdeutschen Bühne, auch S. 66 ff.: Beziehungen zwischen dem altfranzösischen und altdeutschen Drama.

2 S. Devrient *Geschichte der deutschen Schauspielkunst* 157 ff., 178 ff. Wie auch beim Hanswurst nachher die Verwandlungen eine so grofse Rolle spielen, ist merkwürdig; er tritt auf als Reisender, als Cavalier, als Husar, als Zigeunerin, als Kroat, als Doctor, als Dame, als Kupplerin. Das sind doch sehr starke Ähnlichkeiten der Motive mit der Commedia dell' arte.

3 Der Pickelhäring soll nicht holländischen Ursprungs sein, wie J. Schwering *Zur Geschichte des niederländischen und spanischen Dramas in Deutschland* 94 behauptet, sondern ursprünglich deutsch, da das erste holländische Stück, in dem er vorkommt (1637), die Bearbeitung einer deutschen Posse vom wunderthätigen Stein sei, Bolte *Danziger Theater im 16. und 17. Jahrhundert* (*Theatergeschichtliche Forschungen* XII) 225. Creizenach *Die englischen Komödianten* S. XCIV, vgl. Heinzel a. a. O. S. 64. Dafs auf alten Holzschnitten auch der Narr mit einem Häring über der Narrenkappe dargestellt wird, ist lustig und lehrreich.

und dem Henno Reuchlins verhalten wie es will.[1] So wäre da wenigstens die italische Posse ganz geradeswegs über die Alpen zu uns gekommen. Es bleibt das alles weiterem Nachforschen überlassen, und ich möchte nur noch darauf hinweisen, welcherlei Einwirkung solche Stücke, wie sie der Herzog von Niederbayern in Landshut im Bilde festhalten liefs[2], schon Ende des 16. Jahrhunderts gehabt haben können. Wie früh das eigentliche Pulcinella- oder Policinellospiel nach Deutschland kam, kann eine Nürnberger Chronik zeigen, in der berichtet ist, dafs ein 1649 in Nürnberg aufgetretener italienischer 'Wassertrinker' der erste gewesen sei, 'so den Pollizinello mit kleinen Dockelein agiret hat'.[3] 1657 brachte ein Italiener Petro Gimonde de tel Bolognia den Pulcinell in Frankfurt auf, 1673 spielte ihn ein Seiltänzer vor dem Dresdner Hofe. Um dieselbe Zeit hielt sich Peter Hilverding als Pulcinellaspieler in Wien auf, in Berlin (1672), in Breslau (1706). Sein Sohn Johann Hilverding war auch schon 1685 in Wien aufgetreten, 1698 in Prag, 1700 suchte er in Stockholm darum nach, im ganzen Reiche Komödien aufführen zu dürfen, 1701 ist er in Lübeck, 1702 in Lüneburg. Stücke, wie er sie aufführt, Hercules und Alceste, Jason und Medea, Perseus und Andromeda hätten für uns ein besonderes Interesse, da doch auch sie eben nur durch den Pulcinella zu den lustigen Possen werden, die überall so ungeheuren Beifall finden. Man mag sich eine Vorstellung machen von der Wirkung, die

---

1 Das entnehme ich Bächtolds *Geschichte der deutschen Litteratur in der Schweiz* 210 f., und v. Weilen *Anzeiger für deutsches Altertum* XVII 45 ff. läfst gar keinen Zweifel mehr darüber zu.

2 S. S. 222 f.

3 Die Angaben darüber bei Johannes Bolte *Das Danziger Theater im 16. und 17. Jahrhundert* (*Theatergeschichtliche Forschungen* XII) 151. Dort finde ich auch die oben angeführten weiteren Daten mit den Belegen.

solche Spiele dauernd gehabt haben, auch wenn der Hanswurst noch so feierlich verbannt und verbrannt wurde. Hier möchte ich nur noch besonders auf die Figuren des Kölner Hänneschen mit einem Worte aufmerksam machen. Nicht nur die Art der Stücke als Exodien und Intermezzi zu allerlei hoch grausigen Begebenheiten, derlei für die Volksbühne das Tragische vertretenden Ritter- und Räuberstücken, die ganze Art der Parodie bekannter Dramen oder Opern durch Einfügung des Hänneschen als des Dieners einer Figur, auch die andern Figuren, die oft in andern Stücken zusammen auftreten, zwingen zu der Frage, ob und wo die Beziehung dieser Possen zu Italien zu finden sei. Der Bestevater (als 'Plaatekopp') — niederdeutsch gleich 'Grofsvater' (genau dasselbe wie pappus) —, Tünnes mit der 'Nos', der 'schähle' Manes und endlich der Magister (der dottore) — ganz abgesehen vom Hänneschen selbst — sind doch merkwürdig entsprechend uns so bekannten Gestaltengruppen. Natürlich würden in jedem Fall einheimische Figuren und Namen mit geblieben sein. Ich will nicht eine fremde Herkunft dieser Kölnischen Posse behaupten, aber wenn sie 1802 in ihrer heutigen Gestalt aufgekommen ist, wie ich gelesen habe[1], so würde sich ein fremder Einflufs gerade damals aufs beste verstehen lassen.

Gerade damals nämlich ist ganz direkt die italienische Commedia dell' arte nach Kopenhagen übertragen, und daher stammt noch heute die Pantomimenaufführung im dortigen Tivoli, die genau im alten Stil mit Kostümierung weitergeführt wird. Die erste Truppe[2] durfte

---

1 Ich konnte nichts sicheres darüber in Erfahrung bringen.

2 Diese eine Akrobatgesellschaft unter Leitung von J. Price, die am Schlufs des vorigen Jahrhunderts nach Kopenhagen kam, hatte mit Pantomimen im Tiergarten (wo es eine Art Wurstelprater gab) und auf einer Schaubude in der Vorstadt angefangen und viel Glück gehabt. Ich verdanke diese und die oben gegebenen

am 25. April 1801 ihre erste Vorstellung auf dem Hoftheater geben. Die Anzeige lautet so: 'Ein sehr schöner komischer Pantomimus Harlekin Skelett, dessen Charaktere sind Pantalon, ein alter reicher Geizhals, Columbine, seine Tochter, ein Zauberer mit seinen Kunststücken, Harlekin, ein Abenteurer und Diener des Zauberers, Pjerrot, Diener Pantalones, ein Barbier oder Friseur, ein Doctor oder Kirurgus, der den Harlekin in ein Skelett verwandelt, zwei Teufel.' Im Herbst 1801 kam noch eine andre Pantomimengesellschaft hinzu, von zwei Italienern Cetti und Casorti geleitet, 1802 wurden die beiden Gesellschaften verschmolzen und bekamen ein festes Theater in der Vorstadt. Diese italienische Form des Pantomimus hat sich seitdem, nachdem 1828 ein Versuch, die englische Umgestaltung (mit Clowns) einzubürgern, gescheitert war, ziemlich unverändert erhalten und bildet seit den vierziger Jahren ein festes Inventarstück im Tivoli.[1] Die Pantomimentitel Harlekin als Statue, Pjerrot wahnsinnig vor Liebe u. a. giebt es in Italien mit wechselnden Eigennamen genau ebenso heute noch an vielen Orten. Rätselhaft ist mir nur die stehende Figur des Cassander, ein Gemisch aus Pantalon und Dottor Bolognese, jetzt ganz Pantalon. Bessere Kenner der Litteraturen werden leicht die richtige Erklärung geben können.

Und eine gröfsere Aufgabe bietet sich für die dänische Komödie. Sie hat der grofse Holberg in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts geschaffen, für

---

Daten und Mitteilungen alle, z. T. wörtlich, meinem verehrten Freunde Heiberg in Kopenhagen, der Erkundigungen eingezogen und die Angaben aus Davidsens Jugenderinnerungen (*Fra det gamle Kongens Kjöbenhavn*, 1881 S. 181 ff.) mir deutsch mitgeteilt hat.

1 Erst in der allerletzten Zeit, nach dem Tode des bisherigen Pjerrot, habe man thörichte Neuerungen versucht, die aber sehr ungünstig aufgenommen worden seien.

seine Landsleute aus dem Nichts geschaffen. Wie mir scheinen will, ist es kaum zum zweiten Mal irgendwo möglich, so die Elemente der Poesie eines Dichters auseinanderzulegen, wie es hier geschehen kann. Selbstverständlich wird das Genie Holbergs und das Leben seines Volkes, so weit er aus ihm schöpft, damit nicht übersehen, wenn man die eignen Erlebnisse in Italien, wo er lange und eifrig mit Truppen der Commedia dell' arte verkehrt (s. oben S. 86), Gherardis Théâtre italien und Molière als die drei Quellen seiner Komödiendichtung bezeichnet.[1] Es würde nicht schwer sein, die Entstehung seines lustigen Dienerpaares Hendrik und Pernille näher nachzuweisen.

Man möge Nachsicht üben, wenn ich nur so flüchtig hinwies auf einige Wege der Untersuchung, die von da weiterführen können, wo ich habe stehen bleiben müssen. Dort müssen andre die Wegweisung übernehmen. Und wenn es erst selbstverständlich geworden sein wird, dafs alle die, welche der Geschichte und Kultur der verschiedenen Völker ihre Arbeit widmen, Diener sind der einen grofsen philologisch-historischen Wissenschaft, dann werden die schlimmen Wegehindernisse gemeinsamen Fortschreitens wie in Sprachgeschichte, Rechtsgeschichte und Religionsgeschichte, so auch in der 'Poesiegeschichte', d. h. vor allem einer Geschichte poetischer Motive weggebrochen werden; wie bei den Prometheen in Athen wird der eine dem andern am Ende seines Weges und seiner Kraft die Fackel reichen und schönere Siege werden der Lohn sein. Je unübersteiglicher freilich für die Kraft des Einzelnen die Grenze ist, die von der Forderung gezogen wird, die ganze Kultur zu kennen,

1 Vgl. auch Prutz *Holberg* 150 ff., 156 u. s. Brandes *Ludwig Holberg und seine Zeitgenossen* 163 ff. Aber die Quellenuntersuchung müfste doch wohl, so viel ich sehen kann, viel umfassender und schärfer geführt werden.

aus der eine Einzelerscheinung geschichtlich wirklich erfafst werden soll — einer Forderung, die sowohl den meisten Versuchen vergleichender Litteraturgeschichte von heute als den Versuchen, etwa eine Geschichte des Dramas im Ganzen zu schreiben, das Todesurteil spricht —, um so höher nur ist das endliche Ziel einer historischen Entwicklung der poetischen Formen, einer Geschichte ihres allmählichen Entstehens und ihrer Sonderentwicklung bei einzelnen Völkern, einer Erkenntnis der Gesetze der Bildung und Kombination, der Entstehung und Wiederkehr, der Neuschöpfung und der Entlehnung ihrer Motive. Wie viel im besondern Falle die Erforschung hellenischer und römischer Poesie beizutragen hat zur Erkenntnis des Werdens und Wachsens der Komödie der europäischen Völker, ihrer Figuren, ihrer Charaktertypen und ihrer dramatischen Motive, wird jedes weitere Vordringen historischer Arbeit noch klarer werden lassen. Dort allein ist Entstehung und Ursprung so vieler von ihnen, dort ist ihr tiefstes Wesen zu erkennen. Nirgends vielleicht ist alle Folgezeit abhängiger gewesen von den Formen antiker Poesie als gerade in der Komödie. Und eine Vorarbeit für so grofse Probleme wird es sein können, wenn eine Figur und ein Hauptmotiv komischer Poesie im Altertum geschichtlich verfolgt und seine wiedererstehende Wirkung in späterer Zeit wenigstens aufser Zweifel gesetzt wird, die Figur des lustigen Dieners in ihrer wandelbaren Gestalt, die so zu sagen selbst zum Hauptmotiv einer ganzen Gattung komischer Dramatik wird. Freilich ist die Hilfe vieler notwendig, dafs solche Versuche dienen könnten zur Erkenntnis der Komödiengeschichte im weitesten und tiefsten Sinne, zur Erkenntnis namentlich derjenigen Kunstform, 'über welche das komische Drama im Mittelalter nicht hinauskam'[1], ja zur

1 Creizenach *Geschichte des neueren Dramas* I 457.

Erkenntnis des Werdens der drei gröfsten Komiker, die Europa seit der Renaissance kennt: Shaksperes, Molières, Holbergs.

Man darf nicht an der Gröfse des Ziels den geringen Versuch messen. Weite Umwege waren nötig, aus litterarischen und monumentalen Resten komische Figuren und Motive des Altertums wieder zusammenzusetzen. Den lustigen Diener, der sich aus griechischer Komödie und griechischem Satyrspiel entwickelte, die Volksfiguren, die Griechen, Osker und Lateiner im klassischen Lande dieser Komik, in Unteritalien ausgebildet hatten, in den folgenreichsten neuen Kombinationen zu erfassen, die eine Art römisches Satyrspiel erstehen liefsen, dazu konnten besonders pompejanische Wandbilder behilflich sein. Die Bühnenbilder des Altertums auf ihren Ursprung und ihre Ausgestaltung zu prüfen war unumgänglich, um gewisse Folgerungen zu rechtfertigen, die aus ihren Darstellungen zu ziehen sind. Und die innere und die äufsere Ausstattung, vor allem die allmähliche Kostümierung eben jener komischen Figur konnte sicherer als vieles andere ihre Entstehung und die Ausdehnung ihrer Macht, vielleicht etwas von ihrem eigentlichsten Wesen erkennen lassen. Und so ist denn, hoffe ich, ein Hauptstück der Biographie dieses wandelbaren Gewaltigen in der Motivengeschichte der Komödie geschrieben. Auch er ist ein Unsterblicher der Litteratur, den seine Landsleute so gerne nennen l' immortale Pulcinella.



Beilage zum vierten Kapitel.

Faba mimus

von Theodor Birt.

Dafs der *fama mimus* bei Seneca *apotheos.* c. 9 und der *faba mimus* bei Cic. *ad Att.* I 16 zusammen erklärt sein wollen, versteht sich. Dafs Bücheler der Lesung bei Cicero mit Recht den Vorzug gab, kann schon die Φακῆ des Sopatros (*Athenaeus* S. 702 B) darthun; denn Sopatros war Phlyakograph. Dafs endlich dieser Bohnenmimus ein Drama des Fressens gewesen sein mufs, ergeben schon die gelehrten Zusammenstellungen oben S. 89 ff. bis zur Evidenz. Insbesondere zeugt auch hierfür wieder die Φακῆ des Sopatros, in deren Fragment bei Athenaeus von Essen und Trinken gehandelt wird (ein Festschmaus? der Redende hat Fleisch zuerteilt erhalten). Es läfst sich aber zeigen, dafs Seneca selbst den „faba mimus" just ebenso verstand. Bei Cicero wie bei Seneca ist *faba mimus* der Gegensatz zur ἀποθέωϲιϲ und zwar bei jenem ausdrücklich, bei diesem nach Anleitung des Zusammenhanges. Denn auch hier handelt es sich um Gottwerdung, und Ianus sagt: einst, zur Zeit von Bacchus' und Hercules' Erdenwallen, war es etwas Grofses „deum fieri", jetzt, wo jeder hergelaufene Mensch dasselbe aspiriert, habt Ihr einen „faba mimus" daraus gemacht. Die echten Götter speisen nämlich nur Nectar und Ambrosia, und sowie Pythagoras das Saubohnenessen verbot, weil er Vergöttlichung der Seele anstrebte, so ist ebendieselbe faba für die Götter

ein Gräuel. Gerade deshalb sagt nun Ianus bei Seneca gleich darauf: *censeo nequis post hunc diem deus fiat ex his qui* ἀρούρης καρπὸν ἔδουσιν [*aut ex his quos alit* ζείδωρος ἄρουρα]. Warum sagt er nicht einfach: *nequis homo deus fiat*, sondern wählt diese homerische Umschreibung? ἀρούρης καρπός ist eben die faba. Von den Bohnenessern, den Personen des „faba mimus", soll niemand hinfürder Gott werden. Aber nicht nur dies; sondern wenn gleich darauf c. 9 fin. Diespiter den Gegenantrag stellt, den divus Claudius als Gott zuzulassen, so giebt er wieder als letzten, wirksamsten Grund an: *cum . . . sitque e re publica esse aliquem qui cum Romulo possit ferventia rapa vorare*. D. h. nicht blofs hat Claudius selbst einiges Recht auf Apotheose, sondern es liegt auch in unserem, der Götter Interesse, dafs mehr gemeine Erdenmenschen den Olymp bevölkern, damit nämlich Romulus doch wenigstens jemanden habe, der hier mit ihm heifse Rüben schlingt! Romulus setzt also im Himmel sein Rübenschlingen fort; keiner der Götter aber kann ihm dabei Gesellschaft leisten! Mit Romulus kam der erste römische Fresser an den Tisch der Götter; im Kreise dieser frugalen Ätherbewohner war dies der erste „faba mimus". Man bedenke noch, dafs *faba* den Alten an φαγεῖν anzuklingen schien. Es ist, als hätte man im Volksstück auch Romulus öfter mimisch so dargestellt, wie er „*in caelo*" als einziger unter dem Staunen der Ambrosischen seine Rüben schluckt; denn auch Martial kennt ihn so XIII 16. Freilich haben jene Worte bei Seneca daktylischen Silbenfall; aber sie könnten etwa auch aus einem anapästischen Systeme die Schlufszeile gewesen sein. — Noch sei gesagt, dafs *famam mimum* in der Senecaschrift wohl nicht Schreibfehler, sondern Sprechfehler war, unter Einflufs des folgenden *m* entstanden und so, wie man *glomus* für *globus* oder *promoscis* für *proboscis* sprach.

Beilage zum sechsten Kapitel.

Über den Aufbau der Ars poetica des Horaz

von Theodor Birt.

Die Ars poetica des Horaz ist seit Hofman Peerlkamp ein Tummelplatz und Exerzierplatz für die subjektive Kritik geworden; die Dispositionskunst moderner Köpfe, der Schematismus der Schul- und Gelehrtenstube übte sich an ihr und versuchte sich in den kühnsten Umstellungstheorien. Da alle diese Versuche Werke der Willkür sind, den Stempel des Unthatsächlichen tragen und den Horaz zerreifsen statt ihn uns zu verdeutlichen, so wird man versuchen dürfen, den Pisonenbrief vielmehr so zu nehmen und zu verstehen, wie er vorliegt. Mit einem Raisonnement, wie es Weifsenfels gegeben hat[1],

---

1 *Neues Lausitzer Magazin* B. 56 S. 118 ff. Ich beziehe mich auf diesen Aufsatz, weil er auch noch in der zweiten Kiefslingschen Ausgabe der *Horaz-Satiren* S. XVII empfohlen wird. Er giebt indes leider eine 'ästhetische' Analyse, statt eine logische zu geben. Auch ist er eigentlich keine 'Analyse', sondern eine kommentierende und amplificierende *enarratio* dessen, was Horaz mit weiser Kürze gegeben hat. Wenn ich bei einem Kranze nach dem Bande suche, das ihn zusammenhält, so biege ich die Blumen weg und lüfte sie nach Möglichkeit, um das Band zu fassen. Weifsenfels flicht statt dessen einen zweiten Kranz seiner eigenen Rede um den Horazischen und ich meine, er deckt nicht auf, sondern zu. Wer dagegen einen Kommentar brauchen will, dem sei immer jener Aufsatz bestens empfohlen.

scheint mir aber dabei nicht viel gewonnen, der die Epistel als Mimesis des Gespräches faſst und darum die Unordnung und das Zufällige in ihr zum Princip machen will. Einen '*lucidus ordo*' verlangen wir nicht; wohl aber würde ein Schriftwerk von annähernd 500 Zeilen, bewege es sich noch so sehr in Gesprächsformen, ohne Plan angelegt, unkünstlerisch und eines Horaz und des Altertums nicht würdig sein. Zudem ist das Künstlerische zum Glück auch das Leichtere. Denn es ist für einen denkenden Menschen viel schwerer, seine Gedanken ohne Ordnung als nach einem Plane aufzuschreiben. Die Form des Plaudertones ist nur Einkleidung; der scheinbar zufällige Wechsel der Gegenstände giebt dem Leser das wohlthuende Gefühl des Freien und Ungebundenen. Dahinter versteckt sich der Plan und niemand merkt ihn. Wenn man am Ende ist, fühlt man sich angenehm angeregt und mannigfach unterhalten; nicht die Planlosigkeit, sondern der verborgene Plan hat den Reiz verursacht. Wenn Cicero dem Redner vorschreibt *de orat.* II 176 sq.: *puncta argumentorum plerumque occulas ne quis ea numerare possit, ut re distinguantur, verbis confusa esse videantur*, so wird eine absichtliche 'Confusion' bei einem Nachahmer des *sermo* noch viel weniger befremden. Daher ist sorglichst vermieden, durch typische Übergangsformen pedantisch die Disposition anzuzeigen. Erst aus der Betrachtung der Gruppierung der behandelten Materien ergiebt sie sich, etwa wie aus der Betrachtung einer Zeichnung Lionardos sich der geometrische Kanon ergiebt, den er der lebenden Gestalt zu Grunde legte.

Es muſs auffallen, wie viel Raum Horaz in seiner Ars für die Besprechung des Satyrspiels hergiebt; es ist der Abschnitt v. 220—250. Da er für Zeitgenossen schreibt, so ist schon von vorne herein vorauszusetzen, daſs die Augusteische Zeit sich für die Fortführung und

Verfeinerung dieser Gattung interessierte. Die Disposition der Ars lehrt, dafs dieser Abschnitt gerade an einer betonten Stelle des Werkes steht und dafs ein besonderes Interesse des Lehrdichters sich an ihn knüpfte. Da Horaz selbst Satyrdramen nicht schrieb, so wird dieser auffallende Umstand aus dem Adressaten sich erklären müssen und man wird bemerken, mit welchem Recht Weifsenfels S. 138 (nach dem Vorgang anderer) sagt: 'Keiner von allen, an die er je geschrieben, ist Horazen so gleichgültig gewesen, wie die Pisonen. . . . Der wirklichen individuellen Beziehungen sind fast keine.'

Noch bringe ich in Erinnerung, dafs inzwischen in Aufsätzen von Th. Fritzsche[1] und N. Wecklein[2] neuerdings der Versuch gemacht worden ist, eine natürliche Anordnung der Gegenstände in dem Horazwerk nachzuweisen. In wie weit ich mit ihnen zusammenstimme, mufs das Folgende ergeben. Und es sei schliefslich nur das Urteil Häufsners hergesetzt: 'Problematisch bleibt auch noch nach Weckleins hübscher Zusammenstellung des ganzen Inhalts die Partie über das Satyrspiel.'[3]

Ich gehe bei der Analyse des Gedichtes der Kürze halber lediglich dogmatisch vor und lasse mich auf Kontroversen nicht ein. Das Werk zerfällt deutlich in zwei Hauptteile; v. 1—294 handeln von der Dichtkunst, v. 295—452 handeln vom Dichter.

Der zweite Teil stehe hier voran. Unter das Kapitel 'vom Dichter' gehört 1) die Frage nach Genialität und wie weit das blofse Genie an sich Wert hat; es gehört 2) die Forderung hierher, dafs der Dichter gebildet und ein Charakter sei und Lebenskenntnis habe; dafs er ferner 3) Idealist sei und sich nicht von der

---

1 *Philol.* 44 S. 88 ff.

2 *Sitzungsber. d. kgl. bayr. Ak.* 1894 Heft III S. 379 ff.

3 *Berl. phil. Wochenschrift* 1895 S. 1644.

stumpfsinnigen Genufssucht des Lebens unterjochen lasse; es mufs dann 4) erörtert werden, worin das Ideal dieses Idealisten bestehe; es bestehe in dem Zweck des Dichters, dem Publikum durch Belehrung zu nützen, sowie es durch Unterhaltung zu ergötzen. Es gehört endlich 5) die Frage hierher, wie weit der Dichter an seinem Werk Selbstzucht üben und gegen sich strenge sein mufs. Alles dies wird thatsächlich in eben dieser Reihenfolge wohlzusammenhängend abgehandelt, bei der letzten Frage aber länger verweilt und für sie verschiedene Gesichtspunkte zur Geltung gebracht. Es folge unter Paragraphen das Gedankengerippe dieses Abschnittes:

1) v. 295—301: Der Dichter darf kein ungesittetes Kraftgenie sein; das falsche Genie macht sich lächerlich. Bezugnahme auf Demokrit.

   v. 302—308 Persönliche Einschaltung des Dichters: ich bin überhaupt kein Genie, schreibe nicht und will in Zukunft nur lehren *quid deceat.* (In den Worten *docebo Unde parentur opes, quid alat formetque poetam, Quid deceat, quid non, quo virtus, quo ferat error*, kann eine Disposition für die folgenden Teile nicht erblickt werden. Das *nil scribens docebo* wird, zumal in dieser futurischen Fassung, vielmehr auf das tägliche Leben und das wirkliche Gespräch gehen, in welchem und durch welches Horaz in Zukunft zu wirken gedenkt.)

2) v. 309—322: Vielmehr ist eine tiefere Geistesbildung, das *sapere*, erstes Erfordernis, um Dichter zu sein; Sokratische Tiefe ist nötig und Kenntnis der Pflichtenlehre. Man mufs selbst wissen, was in den verschiedenen Lebenslagen zu thun ist (*quo sit amore frater amandus et hospes, quod sit iudicis officium etc.*), um es dichterisch darstellen zu können; denn, v. 319 bis 322, die Wahrheit wirkt oft mehr als die Schönheit — sie ist aber nur auf dem angegebenen Wege zu erreichen.

3) v. 323—332: Der Dichter mufs Idealist sein oder eine edle Ruhmbegier haben. Das fehlt uns Römern; nur die Griechen waren und sind *praeter laudem nullius avari*.

4) v. 333—346: Worauf zielt diese Ruhmbegier? Auf den Beifall des Publikums, dem der Dichter entweder Nutzen oder Ergötzung schafft. Hier irrt Horaz in sechs Zeilen v. 335—340 scheinbar zum ersten technischen Teil der ars poetica ab, indem er kurz vorschreibt: als Lehrdichter sei kurz, als Unterhaltungsschriftsteller suche Wahrscheinlichkeit. Der erfolgreichste ist übrigens *qui miscuit utile dulci*, wer zugleich ergötzend und erziehend zu schreiben weifs.

5) v. 347—452: In wie weit ist Vollkommenheit anzustreben und sind Fehler verzeihlich?

   a) v. 347—365: Für geringfügige vereinzelte Fehler in einem gröfseren Werke dürfen wir Nachsicht fordern; auch Homer schläft einmal. Nur darf man nicht ständig Böcke schiefsen, wie weiland der Panegyriker Chörilus. Vergleich der Malerei.

   b) v. 366—384: Aber wohlgemerkt (hier nachdrucksvolle Anrede des Piso *maior iuvenum*) Mittelmäfsigkeit ist bei Dichtern unerlaubt und unerträglich; jeder Mann, der bei Gelde ist, will jetzt Dichter sein. Also hüte dich.

   c) v. 385—390: Daher ist strengste Selbstprüfung zu raten, ehe du versuchst zu publicieren und dich beim Publikum als Dichter auszugeben: *nonum prematur in annum*.

   d) v. 391—407: Die gestellte Forderung ist grofs: daher folgt eine historische Begründung; blick auf Homer, auf Orpheus und Amphion: die Poesie hat stets die höchsten Aufgaben für den Staat geleistet; sie hat den höchsten kulturellen

Wert. Also schäme dich, blasierter Römer, nicht, auf die Poesie wirkliche *sollertia* zu verwenden, lafs deine Muse wirklich *lyrae sollers* sein.

e) v. 408—418: Man könnte einwenden, wozu soviel Kunstfleifs, wenn *ingenium* vorhanden ist? Ich entscheide: das eine nützt ohne das andere nichts. Beides mufs zusammenwirken.

f) v. 419—437: Wenn du dich aber selbst als Dichter beurteilen willst, so achte nicht auf den Beifall der Schmeichler, die du leicht haben kannst, da du reich bist.

g) v. 438—452: Suche dir vielmehr einen rücksichtslosen Beurteiler, wie Quintilius es war; wer urteilt, sei ein Aristarch; denn der Ruhm des Dichters ist durch die Nachsicht seiner Recensenten gefährdet.

6) v. 453—476: Noch einmal aber: den verrückten Dichter und die Originalitäten des Kraftgenies flieht und verlacht jeder; Empedocles ist ein Beispiel, der in den Aetna sprang. Man hole solchen *vesanus* nicht wieder heraus; denn er saugt sich an seinen Zuhörern doch nur fest als wie ein Blutegel.

Wie planvoll, sinn- und sachgemäfs dieser ganze Traktat von Teil zu Teil fortschreitet, ist schwer zu verkennen. Planvoll abrundend schliefst Horaz mit demselben Gedanken, mit dem er angefangen: Teil 1 und 6 entsprechen sich; hier wie dort wird das Kraftgenie verworfen und verhöhnt; dies ist das A und Ω der Lehre vom Dichter. Nichts, ferner, oder fast nichts (vgl. v. 335 bis 340) findet sich, womit auf die eigentliche ars poetica, die Techne des Dichtens, die im ersten Hauptteil absolviert ist, zurückgegriffen würde. Alles zielt hier auf den Dichter selbst und seine Eigenschaften. Im höchsten Grade zweckmäfsig ist sodann, dafs erst die

Vorbildung des Dichters besprochen wird, im Teil 2, dann das Motiv zum Dichten, Teil 3, dann der Zweck des Dichtens, Teil 4, endlich, nach Eintritt der poetischen Thätigkeit, das Verhalten des Dichters seinem Elaborat gegenüber, Teil 5. Und auch eine räumliche Gleichheit läfst sich hier und da konstatieren; Teil 1 und 2 haben je 14 Zeilen; ebensoviel Teil 4. Dabei zerfällt 1 in zweimal 7 Zeilen. Teil 5a hat 19 Zeilen genau wie 5b; und auch 5f zeigt denselben Umfang.

Wir dürfen hiernach zur Analyse der ersten Hälfte der Lehrschrift Mut fassen, v. 1—294; es ist die eigentlich technische Abhandlung, die eigentliche ars poetica. Wir dürfen an sie die Erwartung herantragen, dafs auch ihr ein Plan zu Grunde liege, dafs ihre Teile nach Absicht geordnet sind und dafs diese Absicht sich endlich aus bestimmten Motiven ableitete. Die Erwartung täuscht sich nicht, nur ist hier eine Irrationalität wahrzunehmen, die ich nicht erklären kann und die man, je geringfügiger sie ist, um so lieber beseitigt sehen möchte.

Der Lehrdichter springt mit seinem ersten Wort: *Humano capiti si pictor cervicem equinam iungere velit, risum teneatis, amici?* gleichsam mit beiden Füfsen mitten in seinen Gegenstand: nicht ohne Vorbedacht. Er weifs schon, worauf er damit hinaus will; der Leser aber kann es nicht wissen, er fühlt sich gespannt und angeregt und erwartet den Hauptsatz, der sich hier unscheinbar vorbereitet. Als erstes Kapitel sind die vv. 1—41 zusammenzufassen. Im v. 38 steht der erste Lehrsatz, auf den Horaz hinaus will: *materiam sumite aequam viribus;* es handelt sich zuerst um die Stoffwahl. Zweierlei ist dabei zu bedenken, und damit hebt Horaz an, erstlich v. 1—23: der Stoff darf sich nicht aus Ungleichartigem zusammensetzen (dazu eine Zwischenbemerkung v. 24—31: und doch verfallen viele in diesen Fehler aus Furcht vor Eintönigkeit: wer einen Fehler flieht, sündigt leicht nach

der entgegengesetzten Seite, so im Stil, so in der inventio); zweitens v. 32—37: das projektierte Werk kann zu umfangreich und bedeutend sein und verlangt ein grofses und vielseitiges Talent, während du nur imstande bist, von ihm kleinere Einzelteile gut und tüchtig auszuführen. Daraus ergiebt sich der Schlufs, v. 38: also wähle den Stoff so, dafs deine Kräfte für ihn ausreichen. Der Dichter redet coordiniert, wo man streng logisch subordinieren würde: v. 1—23 und v. 32—37 geben die beiden Vordersätze, vv. 38—41 geben die *conclusio* aus ihnen.

Hiernach möge zunächst wieder die Kapitelübersicht folgen:

1) v. 1—41: Die Stoffwahl (*inventio delectu adhibito*): sie geschehe mit Rücksichtnahme auf die Begabung des Dichters.
   a) v. 1—23: Da es lächerlich ist, wenn ein Gedicht aus Unzusammengehörigem zusammengeschweifst wird, *panno adsuto*, vielmehr auch ein gröfseres Werk immer *simplex et unum* sein mufs,
   b) v. 24—31: Zusatz zu a: dieser Fehler aber stellt sich leicht bei dem ein *qui variare cupit rem prodigialiter unam*, sowie im Stil die *brevitas* leicht zur *obscuritas* führt u. s. f.
   c) v. 32—37: Und da man zweitens vielleicht Einzelnes schön auszuführen imstande ist, am gröfseren Ganzen aber wie ein Stümper scheitert,
   d) v. 38—41: so wähle man *materiam viribus aequam*. Dann ergiebt sich die *facundia* oder die angemessene Sprachbehandlung und der *lucidus ordo*, die übersichtliche Zusammensetzung aus nicht zu ungleichartigen Teilen, von selbst. Mit diesen Ausdrücken, *facundia* und *lucidus ordo*, v. 41, hat uns Horaz nun selbst für die nächstfolgenden Abschnitte 2 und 3 die Disposition gegeben.

2) v. 42—44: Der *lucidus ordo* (*dispositio*) besteht darin, dafs man nur immer das Nötige sagt und nicht alle Gedanken gleich zu Anfang auskramt. Dieser Abschnitt ist auffallend kurz, worüber späterhin noch ein Wort.

3) v. 45—72: Bei der *facundia* oder Sprachbehandlung (*elocutio*) achte man darauf, wie weit man sich neue Wortbildungen, Umprägung der Wortbedeutungen, Entlehnungen aus dem Griechischen zu gestatten hat. — An diese Sprachbehandlung aber reiht sich naturgemäfs die Metrik im folgenden Abschnitt 4.

4) v. 73—83: Die verschiedenen Dichtungsgattungen verlangen sodann ein verschiedenes Metrum: Epos, Elegie und Iambik; an diese knüpft das Drama an. Seltsam und lax ist, dafs im v. 83 für die melische Poesie ein Metrum nicht angeführt wird; mit dem Wort *fidibus* ist hier für Horaz alles Nötige angedeutet.

5) v. 86—97: Die verschiedenen Dichtungsgattungen sind auch im Stil zu sondern. Abschnitt 4 führt unmittelbar und natürlich zu diesem Thema weiter. Horaz aber beschränkt sich jetzt sogleich auf das Drama;[1] der komische Stil also soll vom tragischen unterschieden werden.

6) v. 98—113: Die Charaktere und Situationen sind in ihrer Verschiedenheit durch die Sprache auszudrücken. Der Sprachstil mufs wechseln mit dem Wechsel des πάθος. Die Kommoi und klagenden Monodien müssen stilgemäfs, also nicht nur schön, sondern auch lieblich sein (v. 99); der Zornige soll wirklich zornige

---

1 Weifsenfels S. 156 u. sonst setzt voraus, dafs Horaz, vom Drama handelnd, doch implicite oft die anderen Dichtungsarten mit einschliefse. Aber Horaz redet eben überall nur vom Drama; wir haben keinen Anlafs, mehr von ihm zu verlangen, als er geben will.

Worte, der Lebenslustige wirklich flotte, der Gestrenge wirklich ernsthafte Worte finden (v. 106 f.). — Es scheint unerläſslich, v. 98 *querella* als Nominativ zu fassen und diese Zeile mit v. 99 eng zu verbinden: 'wenn die Klage rühren soll, muſs das betreffende Gedicht nicht nur schön, sondern auch süſs sein'. Das *dulce* paſst nicht für alle Gedichte, es paſst vorzüglich für den Threnos.[1]

7) v. 114—177 (unter Ausscheidung der vv. 136—152): Diese Unterscheidung des Sprechtons führt nun zur Charakterzeichnung im Drama, sei es Komödie, sei es Tragödie.

a) Sonderung der Charaktere überhaupt nach Lebensstellung, Alter und Nationalität: *divus, heros, mercator, senex, iuvenis, Colchus, Assyrius:* 114—118.

b) Sonderung derselben in der Tragödie nach dem Temperament: man kann einen solchen Charakter entweder aus der Überlieferung fertig übernehmen wie den Achill, oder, wenn man ihn neu konstruiert, muſs er in sich einheitlich sein (v. 119 *aut famam sequere aut sibi convenientia finge*); Beispiele sind Achill, Medea, Orest; die Lehre ist: *sibi constent* (119—127).

c) Excurs; über die Stoffwahl im Drama, d. h.

---

1 Dieselbe Interpretation ist auch sprachlich notwendig. Es ist auffällig, daſs keinen der fleiſsigen Horazerklärer das Sprachgefühl veranlaſste anzumerken, daſs der Satz *plerumque dolet sermone pedestri Telephus et Peleus, cum uterque proicit ampullas, si curat cor tetigisse* (ob man dabei hinter *Peleus* interpungiere oder nicht, ist mir hier gleichgiltig), daſs, sage ich, diese Satzfolge nicht nur erbärmlich ungeschickt, sondern geradezu unlateinisch wäre; denn niemand wird von einem Condicionalsatz mit *cum* einen zweiten mit *si* weiter abhängen und ihn dann gar noch ohne alle Fügung nachschleppen lassen. Denn das *cum* ist hier nahezu ebenso condicional wie das *si*. Und das duldet man ohne Not im Horaz?

im tragischen Drama; es ist besser den Stoff zu übernehmen als ihn neu zu erfinden, und sollte selbst die Ilias auf Akte gezogen werden (128 bis 135). — Dieser Rat wird offenbar von Horaz an dieser Stelle nur wegen der Schwierigkeit der Charakterzeichnung erteilt; es ist zu schwer, einen glaubhaften Charakter ganz neu zu ersinnen. Daher ist in der Wahl des Mythus überhaupt Entlehnung das günstigste; aber sie darf nicht sklavisch sein (v. 133—135).

d) Die vorigen Überlegungen sub b und c betrafen vorzugsweise die Tragödie; dies beweist die Heranziehung der Ilias und auch im übrigen die Beispielgebung. Jetzt folgt die Sonderung der Charaktere in der Komödie; dafs dem so ist, erhellt aus der Erwähnung des *cantor* und des *vos plaudite* im v. 155; denn damit pflegt eben nur die Komödie zu schliefsen. Es handelt sich hier nun um die Unterscheidung der Lebensalter; v. 157 ist gewifs zu lesen: *Mobilibusque decor naturis dandus ab annis.*[1] Die Ausführung, die Horaz giebt, ist besonders eingehend, fein und sorgsam (v. 153—178).

8) v. 179—201: Allerlei Technisches für die Anlage eines Dramas: Eingelegte Erzählungen. Was hat hinter der Scene zu geschehen? Teilung in fünf Akte. *Deus ex machina.* Nur drei Schauspieler sind zu verwenden. Der Chor soll nicht blofses Intermezzo, sondern an der Handlung beteiligt sein.

9) v. 202—219: Verwendung der Musik für das Drama. Aufrifs einer Musikgeschichte. An die Vorschriften für den Chor sub 8 schliefst sich dieser

1 Vgl. *de Halieuticis* S. 198.

Teil auf das sachgemäfseste. Damit aber sind alle künstlerischen und technischen Ratschläge für Komödie und Tragödie erschöpft und zum Abschlufs gebracht.

10) v. 220—250: Endlich besondere Besprechung des Satyrspiels. Es wird — wie fast immer, abrupt und zusammenhangslos — im erzählenden Ton eingeführt. Wir erhalten eine flüchtige Darstellung der Entstehung der Gattung, sowie recht detaillierte Vorschriften über das Benehmen der Hauptheiden im Stück, über den Sprechton, der nicht zu gemein sei, über die Charakterisierung der Faune selbst.

11) v. 251—274: Erster Anhang: über metrische Accuratesse im Bau des Trimeters. Und zwar handeln

a) v. 251—262 speziell über dies angegebene Thema,

b) v. 263—274 blicken auf das Altlatein und den nachlässigen Versbau eines Plautus misbilligend zurück und widerraten den Archaismus. Dafs uns hier ein 'Anhang' gegeben wird, erhellt aus dem Gegenstand; denn er betrifft nicht eigentlich die ars poetica, sondern die ars metrica. Diese Abschnitte, 11 a und 11 b haben genaue Responsion; es sind zweimal zwölf Verse.

12) v. 275—294: Zweiter Anhang: allgemeine Schlufsbetrachtung über den Wert der gepflegten Form (*lima* v. 291). Der Dichter redet wiederum scheinbar desultorisch, aber das logische Band ist leicht aufgedeckt; wir erhalten in zwei Absätzen einen Vergleich der Griechen und Römer; diese Absätze sind wieder in merkwürdig genauer Responsion gearbeitet: der erste, v. 275—284, giebt eine Geschichte des griechischen Dramas, der zweite, v. 285—294, vergleicht damit das römische; und es sind genau je

10 Verse.[1] Wir haben die freie Parataxe der Gedanken wieder in Hypotaxe umzusetzen: während die Griechen die verschiedenen Gattungen des Dramas erfunden haben (v. 275—284), haben wir sie zwar nachgeahmt, ja um zwei Gattungen, die *praetextata* und *togata*, bereichert, haben sie aber nicht übertroffen, weil uns der Fleifs und die Feile fehlt (v. 285—294).

Werfen wir schliefslich noch auf diesen Gesamtaufbau der eigentlichen Techne des Horaz einen prüfenden Blick. Die Bewufstheit, mit der er durchgeführt ist, verrät sich in der Anrede an die Pisonen, die plötzlich am Schlufs des Schlusses v. 291 ff. eintritt:

vos o
Pompilius sanguis, carmen reprendite, quod non eqs.

Mit dieser pathetischen Apostrophe zeigt Horaz an, dafs er ans Ende gelangt ist. Die Anrede gehört so an den Anfang v. 6 wie an den Schlufs v. 291.[2]

Zugleich wird man bemerken, einen wie passenden Übergang diese allgemeinen Schlufserwägungen im Teil 12 zum zweiten grofsen Hauptteil, der über den Dichter handelt, ergeben. Horaz hatte damit geendet, vom Dichter Fleifs zu fordern, v. 291. Er hebt nun zu lehren an, wie ein Dichter überhaupt beschaffen sein müsse, v. 295 ff.

Fassen wir sodann den gegebenen Grundrifs selbst

1 Solche Responsionen, wo sie sich ungesucht ergeben, haben ästhetischen Wert und verdienen wahrgenommen zu werden. Über Ähnliches im *Claudian* vgl. *praef.* p. CCXVIII f.

2 Gewifs unrichtig Weifsenfels S. 139: von Zeit zu Zeit scheine sich Horaz zu besinnen, dafs er an jemanden schreibt, und dann schalte er eine Apostrophe ein — ungefähr wie man aus Höflichkeit im Brief bisweilen Monsieur oder 'geehrter Herr' einschalte.

ins Auge. Dafs er zweckmäfsig angelegt ist und einen natürlichen Fortschritt bietet, springt in die Augen. Nur einzig und allein die vv. 136—152 widerstreiten dem und stehen an ihrer Stelle vollkommen planlos. Mitten im Teil 7 und mitten in der Abhandlung vom Drama, die schon mit Teil 5 anhebt, um erst im Teil 12 aufzuhören, lesen wir hier Vorschriften für das Epos, insbesondere aber über das Exordium eines Epos; sodann über die Verteilung des Stoffes und über die Gefahr allzugrofser Ausführlichkeit, der der Epiker ausgesetzt ist. Glaubt man zur Erklärung der saloppen Gedankenführung der ars poetica wirklich die 'Nachlässigkeiten des Gesprächs' verwenden zu sollen, so trifft eine solche Erklärung doch nirgends aufser in dem soeben inkriminierten Abschnitt zu. Weil er der einzige unordentlich gestellte, der einzige ist, der Entschuldigung braucht, so ist er unentschuldbar.

Eine kritische Operation scheint hier unerläfslich, man mag mit noch so viel Abneigung an sie herantreten. Diese 17 Zeilen über das Epos haben nur mit den Anfangsteilen 1—4, die noch nicht vom Drama handeln, inhaltlichen Zusammenhang. Mir scheint höchst ansprechend, sie hinter v. 44 einzuschalten (ein Vorschlag, der schon von Hofman Peerlkamp gemacht ist). Sie gehören zum Abschnitt 2 über den *lucidus ordo* und setzen ihn fort. Wie eine Bestätigung nimmt es sich aus, dafs gerade dieser Abschnitt 2 viel zu kurz, d. h. viel kürzer ausgefallen ist, als Horaz sonst die einzelnen Gegenstände abzuhandeln pflegt; und der Gedanke des v. 44, dafs der Verfasser irgend eines grofsen Dichtwerkes 'das Meiste hinausschiebe' *et praesens in tempus omittat,* dieser Gedanke, der sich so, ohne weitere Erklärung, doch seltsam und wie abgebrochen ausnimmt, wird durch v. 136 f. auf einmal bestens ergänzt und erläutert und erhält durch die Lehre vom Proöm erst ein

Ziel und konkreteren Sinn. Der Teil 2 wächst so zum Umfang von 21 Zeilen an.[1]

Dafs hinter v. 44 der Text im Archetyp Störung erfahren hatte, beweisen die Zeilen 45 und 46, die er in falscher Reihenfolge bot. Der v. 46 mufs hier also an den Rand geraten und dann falsch eingestellt sein. Dasselbe Mifsgeschick betraf hier auch die Zeilen 136 bis 152, die dann aber erst später hinter v. 135 und auf einer besondern Seite nachgetragen wurden.

Setzen wir an, dafs v. 136—152 im Archetyp just eine Seite füllten, dafs seine Seiten also 17-zeilig waren,

---

1 Dafs v. 153 f. an v. 135 schlecht anschlösse, wird man nicht sagen. Die Zeilen lauten:

Tu, quid ego et populus mecum desideret audi,
Si plosoris eges aulaea manentis et usque
Sessuri donec cantor 'vos plaudite' dicat.

Das *Tu* steht in keinem Fall im Gegensatz zum Voraufgehenden (auch nicht in der überlieferten Versfolge), sondern ist vielmehr dem folgenden *ego* und *populus* entgegengestellt. Das *tu* gehört auch zu *eges*, nicht nur zu *audi;* denn auch *desideret* und *eges* sind sich mit scharfer Pointe entgegengesetzt: *tu si plosoris eges, audi quid populus desideret.* Man sähe die Spitze gern noch schärfer gespitzt; mir, und nicht mir zuerst, ist das Wort *plosoris* immer ungeschickt und lahm erschienen, umsomehr, da das *plaudite* selbst folgt; die Hss. geben auch *plusoris* und *plus oris.* Die Antithese wird erst vollständig, wenn Horaz sagte: '*audi quid populus desideret, si tu populi eges aulaea manentis*'; daher ich dem Dichter oder seinem Editor geraten hätte v. 154 so zu schreiben:

Tu quid ego et populus mecum desideret audi,
Si populi auris eges aulaea manentis et usque
Sessuri . . . .

So erzählt Catull 56, 2 dem Cato *rem dignam auribus;* die *populi aures* stehen zu lesen in Tacitus *Dialog* 34 fin.; Varro insbesondere schreibt *de l. lat.* IX 17 von den Dichtern: *aures populi poetae scaenici subigere debent;* den Singular *aure* aber setzt z. B. Properz II 25, 18: *inmerita sustinet aure minas.*

so mufs mit v. 135 eine Seite geschlossen haben, und die Verse 1—135 müssen durch 17 teilbar sein. Dies ist in der That der Fall. Rechnen wir für die Überschrift eine Zeile hinzu, so ist die Verssumme just 136, das sind genau acht Seiten zu 17 Versen; bei v. 135 schlofs pagina VIII, vv. 136—152 standen auf pagina IX.

Sehen wir im Verfolg von v. 136—152 ab, so brauche ich über den *lucidus ordo* der Horazischen Poetik des weiteren kaum noch ein Wort zu verlieren. Eine systematische Ordnung und Vollständigkeit, wie Aristoteles sie in seiner Poetik gegeben hatte, lag dem Horaz fern. Die verschiedenen Arten des Mythos erörterte er nicht; lehrt nichts über Katharsis, über Erkennung u. s. f.[1] Er trifft nur eine geschmackvolle Auslese nach dem Bedürfnis seiner Zeit oder seiner Adressaten. Dabei steigt er vom Allgemeinen immer mehr zum Besonderen, von der breiteren Grundlage immer mehr zum engeren Detail auf. Zunächst Abschnitt 1—4, ohne Rücksicht auf eine besondere Dichtungsgattung: das erste ist, sich den Stoff richtig zu wählen (1); sodann ist dieser Stoff passend zu ordnen mit ebenmäfsiger Verteilung der Gegenstände (2); die Sprache ist dichterisch, dabei aber dem ingenium der Latinitas entsprechend zu gestalten (3); man vergreife sich nicht im Versmafs (4).

Nach diesen Allgemeinheiten kann Horaz sich dem Drama zuwenden, das ihn allein näher interessiert. Warum es ihn allein interessiert, ist eine naheliegende Frage. Er hat selbst doch nie ein Drama geschrieben, konnte also nicht etwa wie unser Lessing aus Erfahrung sprechen. Und diejenige Dichtergruppe, in der er emporkam, hatte kaum eine namhafte Tragödie, den Thyest des Varius, zu Wege gebracht. So wenig stand der

---

1 Wecklein a. a. O. 401 ff. macht den m. E. vergeblichen Versuch v. 1—219 nach Aristoteles zu disponieren.

Ehrgeiz dieses Kreises nach der Bühne.[1] Man wird antworten: auch die Poetik des Aristoteles hatte schon das Drama als vollkommenste Dichtungsart vornehmlich behandelt; vielleicht stand es mit der jüngeren Lehrschrift des schattenhaften Neoptolemos nicht anders. Die Tradition also hat Horaz hierzu angehalten. Gleichwohl lag für einen, den das Drama nichts anging, wie Horaz, überhaupt gar keine Nötigung vor, eine solche ars poetica, die nach der Tradition im wesentlichen Dramaturgie war, abzufassen. Und so ist die Annahme doch immer die glaublichste, dafs eben die Pisonen selbst, an die er sich wendet, vorzugsweise auf das Drama erpicht, diejenigen gewesen sind, die den kaum noch schriftstellernden Horaz zu diesem Meisterwerke veranlafst haben. Ich betone, dafs die meisten dedicierten Lehrschriften, die wir kennen und auf das Motiv hin kontrolieren können, einer Aufforderung und Anregung des Adressaten ihre Entstehung verdanken oder doch zu verdanken angeben.[2] Vielleicht hatte ja auch einer der Pisones damals schon die Ilias auf fünf Akte gebracht; ohne diese Annahme ist im v. 129 das Präsens *deducis* statt *deduceres* schwer zu deuten. Dabei ist die Annahme, dafs Horaz diesen Piso etwa schon für einen bewährten Dichter hielt, durchaus unnötig. Im Gegenteil will Horaz, wenn er v. 366—384 Mittelmäfsigkeit in der Poesie für unverzeihlich

---

1 Freilich ist mir nicht unbekannt, dafs auch Pollio u. a. Dramen schrieben. Dafs diese Sachen verschollen sind, entschied sich aber gewifs schon zu ihrer Zeit.

2 Abzusondern sind natürlich die ad filium gerichteten Lehrschriften, wie des *Cato, Seneca pater, Asconius, Annaeus Cornutus* u. a. (Hirzel *Dialog* I S. 429). Übrigens denke man an Ps. Longin περὶ ὕψους, an den Philosophen Seneca, Phrynichus Ecloge, Ciceros Dialoge u. s. w. Die Beispiele sammelt R. Gräfenhain *De more libros dedicandi* S. 10 ff.; derselbe S. 42 f. über die blofse Anrede als Ausdruck der Widmung.

erklärt, dem Piso anscheinend zu verstehen geben: hüte dich; du bist bis heute auch nicht viel besser als die Mehrzahl. Aber nicht das Dichten selbst bei ausreichender Beanlagung, aber schlechter Schulung wird von Horaz verpönt, sondern vielmehr nur das Herausgeben der bisherigen Versuche. Dies beweist die Fortführung der Ermahnung v. 385—390, wo er das *nonum prematur in annum* fordert; denn dies betrifft eben die Herausgabe. Dichte immerhin, aber warte neun Jahre, bevor du edierst! Wir dürfen voraussetzen, dafs sich jener junge Vornehme zwar wohl in mancherlei Dramen versucht, aber dafs von ihm thatsächlich noch nichts vervielfältigt war. Deshalb war von ihm noch etwas zu hoffen, er war noch der Belehrung wert, da er wohl Talent und Lust und Liebe zeigte, aber sich noch nicht öffentlich kompromittiert hatte. Er konnte noch *materiem suis aequam viribus* sich wählen. Die Erörterungen v. 408—418 über das *ingenium* setzen bei dem Adressaten ohne Frage Talent voraus.

Überblicken wir hiernach endlich in aller Kürze die Lehre des Horaz vom Drama. Die Komödie ist im Stil von der Tragödie zu sondern (Abschnitt 5); innerhalb desselben Stücks mufs der Sprachstil je nach der führenden Person und Situation wechseln (6). Am eingehendsten wird sub 7 die Charakterzeichnung im Drama mit Sonderung der Tragödie (7 b) und der Komödie (7 d) abgehandelt; schliefslich dann noch sub 8 und 9 einiges Technische katechismenartig zusammengefafst, und jetzt folgt als letzter Gegenstand eine besondere Besprechung des Satyrspiels (10). Dies ist somit Ziel und Ende des dramaturgischen Lehrvortrags. Denn die Teile 11 und 12 geben nichts als die Ermahnung, den Trimeter zu feilen und überhaupt den gröfsten Fleifs auf die Form zu verwenden; eine Ermahnung, die sich durch ihren Inhalt deutlich als Anhang giebt, die ja übrigens aber auch dem Satyrspiel zu gute kommen konnte.

Diese Stellung sowie die Art der Besprechung des Satyrikon ist mir von jeher aufgefallen[1]; sie läfst sich nur unter der Annahme begreiflich machen, dafs dies Satyrikon eben damals von aktuellstem Interesse war. Ein Fortschreiten vom Allgemeineren zum Besonderen, wie diese Ars des Horaz es zeigt, ist eben ein Aufsteigen vom Unwichtigeren zum Wichtigeren oder von dem, was mehr oder weniger selbstverständlich scheint, zum wesentlicheren Gegenstand der eigentlichen Lehre. Ja, man kann sagen, niemand konnte sich aus der Ars poetica so belehren, wie ein Dichter des Satyrspieles. Denn vieles Voraufgehende, wie über die Stoffwahl (1), über die Sprache (3), über Metrum (4), Musik (9) und Chor (8), über Charakterzeichnung (7) kam ihm ja fraglos auch mit zu gute, und er hatte zum Schlufs noch seine besondere Kunstanweisung (10), die der Komiker und Tragiker nicht erhielt. Das Satyrspiel war dem Horaz, war den Pisonen, war der augusteischen Ära von besonderer Wichtigkeit. Daher läfst der Lehrdichter seine Lehre in ihm gipfeln und zum Abschlufs kommen.

Es ist also gewifs nicht zufällig, dafs gerade hier wieder v. 235 die Pisones von neuem angeredet werden. Ich zweifle nicht, dafs einer von ihnen, der maior iuvenum, grade auch in solchen Satyrika sich versuchte oder versuchen wollte. Deshalb verbindet Horaz ebenda die Worte „*ego satyrorum scriptor*“: d. h. ich als Satyrnverfasser, o Pisonen, würde dies oder jenes Versehen nicht begehn; wir schliefsen daraus unwillkürlich: also auch Ihr selbst werdet hierin nicht fehlgreifen.

Noch Weiteres dient zur Bestätigung; erstlich der

1 Durch Kenntnisnahme der reichen Studien Dieterichs angeregt, habe ich ihm vorliegende Miscelle zur ev. Benutzung übergeben; sie ist aber von mir im Wesentlichen schon im Jahre 1875 aufgesetzt.

starke Umfang dieses Abschnitts. Es mufs auffallen, dafs Horaz ihm 31 Zeilen einräumt in einem Werke, das auf gröfste Sparsamkeit abzielt und überall möglichst Viel mit möglichst Wenigem giebt. Nur der grundlegende Abschnitt 1 über die Stoffwahl und der Abschnitt 7 über die Charakterzeichnung, welche beide ja auch für die Technik des Satyrikon verwendbar sind, gehen über diesen Umfang hinaus; kein anderer erreicht ihn!

Es kommt zweitens der eigentümliche Umstand hinzu, dafs das Satyrspiel überhaupt die einzige Dichtungsgattung ist, die Horaz als solche bespricht. Nirgends werden gesondert Vorschriften für das Epos, für die Tragödie oder Komödie gegeben, nirgends diese nach Wesen oder Zusammensetzung analysiert und das Verhältnis ihrer Bestandteile zueinander festgestellt. Das Satyrspiel allein wird als solches extra vorgenommen. Es mufs den Poeten der Zeit, es mufs den Pisonen besonders am Herzen gelegen haben.

Dies wird durch die Vergleichung der Poetik des Aristoteles weiter bestätigt. Aristoteles handelte in grofsen gesonderten Abschnitten über die Tragödie und über die Komödie, nicht aber über das Satyrspiel. Die Abweichung des Horaz mufs sich aus dem Interesse des Publikums erklären, an das er sich wendet.

Viertens ist bei Horaz der besprochene Abschnitt der einzige, in dem er sich erlaubt, sich selbst zu wiederholen. Das *ex noto fictum carmen* v. 240 erklärt sich aus v. 128 und 46 f.; v. 234 f. knüpft an v. 45 f. an; v. 236 (*differre*) wiederholt in spezieller Anwendung das v. 114 f. Gesagte.[1] Horaz, der sich sonst der gröfsten Enge des Ausdrucks befleifsigt, kann hierzu nur durch die Wichtigkeit des Gegenstandes veranlafst worden sein.

Und endlich sind nun die hier gegebenen Vor-

---

1 Dies ist von Fritzsche a. a. O. bemerkt.

schriften von sehr eingehender und zum Teil auffälliger Natur. Es fragt sich, wie weit sie für die alten attischen Satyroi, für den Cyclopen des Euripides passen. An dies alte Spiel wird v. 220—224 angeknüpft, um Vorschriften für eine anscheinend jüngere Mischgattung zu geben. Zweck dieses Satyrikon ist zwar das *vertere seria ludo* (v. 226); aber wir hören, dafs die einzelnen Personengruppen verschieden zu behandeln sind; erstlich die Satyrn selbst; sie sind *dicaces* und *risores* (v. 225), sind *protervi* (v. 233), und für sie resp. für die Fauni ist Vorschrift, dafs sie weder in zu zartsinnigen Versen reden, noch auch geradezu Schmutziges und Unanständiges bringen (v. 244 ff.). Dazu kommt der Silenus (v. 239), aber auch der *deus* und *heros*; dieser soll sich, wo er auftritt, im Stil deutlich unterscheiden, aber dabei weder zu vulgär sprechen (*humili sermone*) noch wolkenhaft-bombastisch (v. 229—230); die Handlung des Satyrikon hat nämlich einen tragischen Kern (*tragoedia interest satyris* v. 233); derselbe soll nun nicht leichtfertig gehalten sein (*leves versus* v. 231), sondern anständig bleiben (*paullum pudibunda* v. 233). Endlich ist vielleicht nicht ganz ausgeschlossen, dafs der Dichter auch Charaktere der Komödie einmischt; wenn es v. 237 ff. heifst, Silen solle nicht in dem Grade untragisch reden, dafs kein Unterschied sei, ob wir ihn oder Davus und die freche Pythias vor uns haben, so wäre vielleicht die Annahme nicht ganz unmöglich, dafs auch diese genannten Sklaventypen im Satyrikon selbst wirklich vorkommen konnten, dafs aber ihr Sprechton alsdann wiederum gemeiner und vulgärer sein mufste, als der des Silenus. Freilich würde die Erwähnung der Pythias im v. 238, die ihrem dominus Simon eine Geldsumme abgewinnt, eine vollständige Prellscene der Komödie hereintragen. Und es ist, wie ich zugestehe, die nächstliegende, natürlichste Erklärung der vv. 237 f. doch wohl die übliche, dafs

hier nur Figuren der Komödie mit dem Silen des Satyrspiels verglichen, also der „famulus" Silenus im Satyrspiel vom famulus Davus in der Komödie gesondert werden soll.

Wir wissen nun aber thatsächlich, dafs im 1. Jahrh. v. Chr. und schon früher zu Rom das Satyrspiel neu in Aufnahme gekommen war (daher auch in Rom zu Horaz' Zeit bei den Prunkbegräbnissen der Vornehmen sowie in der pompa circensis die Sitte, tanzende Silene und Satyrn im Zuge mitzuführen[1] und dafs es sich als Exodium mit der Atellane vermischt hatte. Pomponius schrieb schon Atalanten, Sisyphon und Ariadnen, und in den Ps. Acronischen Scholien heifsen diese Stücke des Atellanendichters „satyrica". So gab es von dem Atellanendichter Novius parodische Phoenissae. Wie leicht sich darin Sklaventypen anbringen liefsen, sieht wohl jeder; man braucht sich nur an den Sosia in Plautus' Amphitruo zu erinnern. Dazu nehme man noch den Agamemno suppositus, den Marsyas, den Hercules coactor und überlege, was für Nebenrollen zu solchen Titelhelden, zumal in einer Atellane, nötig waren. Auch im jüngeren Mimus mischten sich tragische Rollen in die Farce: im Phormio des Valerius trat nicht nur jemand im Syrma auf, sondern sprach auch tragische Verse; denn er wird angeredet:

Quid hic cum tragicis versis et syrma facis?[2]

Man sieht, der Anredende brauchte hier schlechtes Gassenlatein (*versis* f. *versibus*), der Angeredete dagegen die edle Sprache der Tragödie: den Charakteren entsprechend eine Mischung der Stile innerhalb ein und derselben Scene, wie sie eben Horaz für das Satyrikon vorschreibt.

---

1 Vgl. Dion. Halic. VII 72: σατυριστῶν χοροί.
2 Ribbeck *frg. com.*[2] S. 302.

Im Übrigen sei an die fragwürdigen „Satyrischen Komödien“ Sullas (*Athenaeus* S. 261 C) und an den älteren Ἀγήν erinnert, über den *Athenaeus* S. 261 E berichtet[1]; sowie an des Q. Cicero *festiva versio* Συνδείπνων Σοφοκλέους (*Cic. ad Q. fratrem* II 16, 3).

Dafs diese vielleicht mehr komödienhafte Neubehandlung des Satyrikon sich damals, zur Zeit des Horaz und der Pisonen, in den Vordergrund des Interesses drängte, wird durch nichts so sehr wie durch die Ars poetica des Horaz erwiesen. Er machte aus diesem Grunde die Besprechung desselben zum betonten Schlufsteil und gleichsam zum Exodium seines grofsen Lehrvortrags über die Techne des Dramas. Die Fehlgriffe in der Behandlung der Satyrn und der Helden, vor denen Horaz sorglich warnt, waren wirklich vorgekommen; sonst hätten eben diese Warnungen kein Motiv gehabt. Schon hierdurch wird uns die Existenz einer umfangreicheren Litteratur dieser Gattung angedeutet.

---

1 Vgl. R. Hirzel *Der Dialog* I S. 435. Auch die Reste des Ἀγήν verraten, dafs, wie Horaz es vorschreibt, die verschieden gearteten Personen in verschiedenem Stil redeten. Im ersten Fragment redet Jemand im edleren Ton und in mehr tragisch gebauten Versen, nennt auch den Harpalos nicht mit seinem Namen, sondern Pallides. In den weiteren Resten sprechen andere Personen im Verse der Komödie eine realistischere Sprache, und Harpalus und Glykera werden mit ihren Namen genannt.

Sachregister.

Die Zahlen hinter dem Komma bezeichnen die Anmerkungen.

Stellenregister.

Über die Abbildung	siehe die Angabe	Über die Abbildung	siehe die Angabe
S. 1	S. 17.	S. 143	S. 167 f.
„ 19	„ 13, 2.	„ 151	„ 151, 2.
„ 20	„ 27, 1.	„ 152	„ 151, 2.
„ 33	„ 33 f.	„ 160 u. 161	„ 159.
„ 54	„ 140, 2.	„ 166	„ 166.
„ 55	„ 153, 1.	„ 167	„ 167, 1.
„ 73	„ 126, 2.	„ 181	„ 167 f.
„ 74	„ 156, 2.	„ 182	„ 207.
„ 99	„ 151, 2.	„ 221	„ 220.
„ 100	„ 134, 2.	„ 232	„ 230.
„ 118	„ 112, 1.	„ 233	„ 241, 2.
„ 119	„ 154, 1.	„ 238	„ 238.
„ 129	„ 144, 1.	„ 239	„ 239 f.
„ 130	„ 133, 3.	„ 240	„ 240.
„ 138	„ 137 f.	„ 241	„ 241.
„ 139	„ 139 f.	„ 243	„ 243.
„ 142	„ 133.		

Die Pseudogemme S. 276 ist von Herrn Dr. P. Jürges gezeichnet.
Über die Tafeln I, II, III s. die Angabe S. 4, 2.




UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 01300 6450




Digitized by Google